Alcove
Case
Shelf
No.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

Library of

Wellesley College.

NON MINISTRARI SED MINISTRARE.

Presented by

Mrs. C. Wakefield.

No. 1966. Cambridge, Mass.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa08pari

GAZETTE

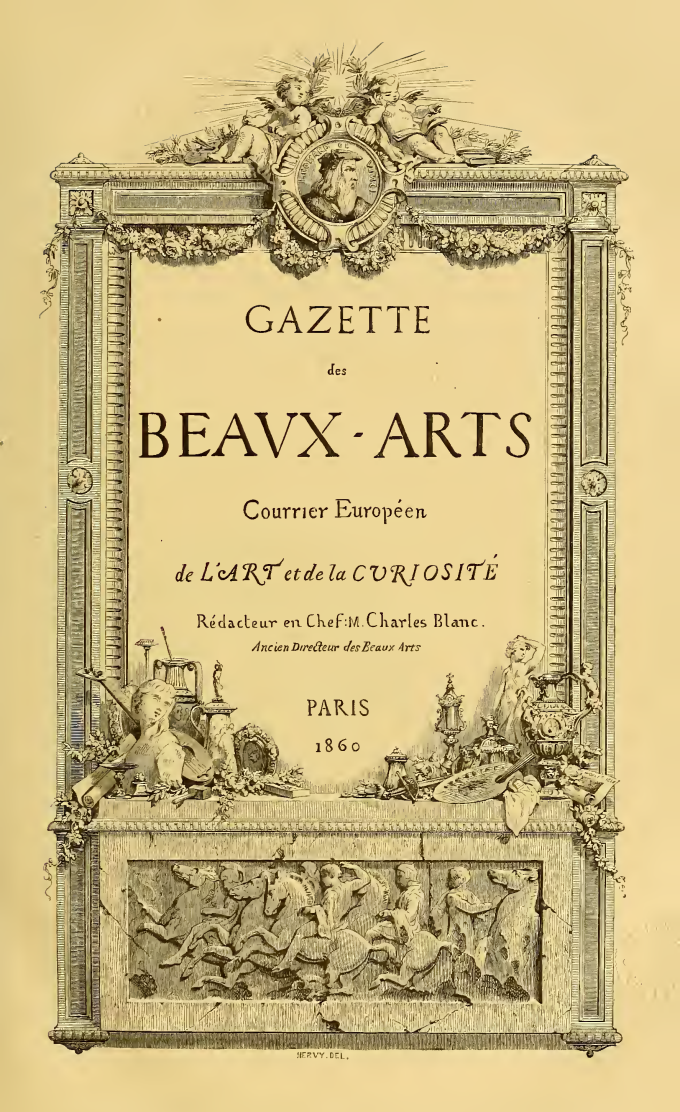
DES

BEAUX-ARTS

TOME HUITIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7


GAZETTE
des
BEAVX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CVRIOSITÉ
Rédacteur en Chef: M. Charles Blanc.
Ancien Directeur des Beaux Arts
PARIS
1860
HERVY. DEL.

15700
Art
Gr
1
G
2

ÉCOLE ALLEMANDE

ALBERT DÜRER

SA VIE ET SES ŒUVRES

V

ŒUVRES DIVERSES D'ART ET DE LITTÉRATURE

Albert Dürer, doué d'une imagination très-riche, fut un de ces génies qui embrassèrent les arts dans leur universalité. Il ne fut point seulement peintre et graveur excellent, mais encore architecte, ingénieur, orfèvre, sculpteur et écrivain distingué.

Aucun de ses travaux d'architecture n'est connu de nos jours, et on pourrait les mettre en doute, malgré la tradition, si une petite note dans son journal de voyage, 1520-1521, ne prouvait qu'il s'en occupa réellement. « J'ai été, dit-il, obligé de tracer « le plan d'une maison pour le médecin de madame Marguerite, qui veut « en faire bâtir une d'après ce projet. » Le British Museum possède aussi parmi ses collections un superbe dessin à la plume et légèrement teinté avec des couleurs à l'eau représentant une fontaine qui, à notre

connaissance, n'a jamais été exécutée. L'eau jaillit de la bouche d'êtres humains, et, sur la face extérieure du bassin, des ermites, des bergers avec leurs troupeaux, des chasseurs, des soldats se confondent avec mille autres figures, produits d'une imagination septentrionale. La renommée veut encore qu'à l'exemple de Michel-Ange, Albert Dürer ait dirigé les travaux de fortification de Nuremberg. Ses connaissances en géométrie, le traité remarquable, accompagné de gravures, qu'il fit paraître sur ces matières, et son titre de conseiller de la ville de Nuremberg, peuvent, en effet, nous autoriser à croire qu'il fut chargé de ce soin. Quant aux sculptures qui figurent sous le nom du peintre de Nuremberg dans les musées de l'Europe, nous les mentionnerons ici à cause de leur petit nombre. Mais ne les ayant point vues pour la plupart ou les ayant considérées à des époques auxquelles nous ne pensions pas devoir écrire sur ces questions délicates, nous ne saurions nous porter garant de ces attributions, trop souvent basées sur le seul désir d'augmenter, par l'éclat d'un nom illustre, l'intérêt de morceaux dus à des artistes inconnus. La sculpture attribuée à Albert Dürer avec le plus de probabilité, est un charmant petit bas-relief en pierre représentant la naissance de saint Jean-Baptiste. Ce morceau, conservé au British Museum, offre un sujet qui ne se trouve point dans l'œuvre gravé du maître; la composition est bien celle d'Albert Dürer, et les airs de tête sont bien ceux familiers à cet artiste; le tout a été travaillé par une main extrêmement habile qui en a fait un petit chef-d'œuvre digne du nom dont le monogramme est gravé au bas de la pierre, avec le millésime 1510. Le musée de Gotha possède deux charmantes statuettes figurant Adam et Ève, et qu'on dit être de sa main. A Munich on lui donne deux madones, bas-reliefs sculptés en bois et datés des années 1515 et 1516, ainsi que deux autres bas-reliefs en marbre avec son monogramme; ces derniers offrent l'image de deux femmes nues, vues, l'une de face, l'autre de dos. A Brunswick, on attribue à Dürer un saint Jean prêchant dans le désert, merveilleux bas-relief sculpté avec beaucoup de finesse, et duquel plusieurs personnages se détachent entièrement en ronde bosse. A Dresde, dans la collection Das Grüne Gewölbe, divers ouvrages exécutés en ivoire et en bois portent son nom; et à Vienne enfin, mais sans motifs sérieux, on veut qu'il ait exécuté un travail en ivoire qui couvre une arbalète[1].

1. On trouve quelquefois, notamment au Louvre et dans le séminaire de Bruges, des bas-reliefs en bois ou en pierre lithographique avec le monogramme d'Albert Dürer, mais qui n'appartiennent à ce maître que par les compositions empruntées à ses gra-

Les œuvres d'orfévrerie exécutées par Albert Dürer dans l'officine de son père ne sont pas mieux connues que ses travaux d'architecture ou de sculpture. Ces objets, délicats par le travail, précieux par leur matière, et que la mode met si peu de temps à déprécier, ont tous été perdus. Sandrart nous apprend, mais sans les avoir vus, que, jeune encore, Albert avait ciselé avec talent sept sujets de la Passion. Les estampes rarissimes du *petit Crucifix*, dont Daniel Specklé dit avoir vu la plaque d'or au château d'Ambras, et surtout le *petit Saint Jérôme*, ne sont peut-être que des épreuves de nielles ciselés par notre maître pour l'empereur Maximilien qui, suivant la coutume de ces temps, attachait au bord relevé de son chapeau une médaille religieuse. Toujours est-il que Dürer fit beaucoup de dessins pour les orfèvres de son temps, ainsi qu'il a pris lui-même le soin de nous l'apprendre dans la relation de son voyage des Pays-Bas, où il nous dit qu'il dessina pour l'orfévrerie, entre autres objets, trois poignées d'épée pour son ami Tomasin et un sceau pour l'orfévre Jan [1].

Plusieurs numismates attribuent aussi à Dürer quelques médailles. M. Dumesnil a même produit à l'appui de cette opinion des passages extraits de la correspondance d'Érasme avec Pirckheimer [2]. Suivant cet écrivain, notre maître aurait fait, d'après le célèbre philosophe, un buste ou une médaille. Mais de la lecture des pièces citées par M. Dumesnil il ressort, suivant nous, contrairement à la pensée de cet historien, qu'Albert Dürer n'est point l'auteur de cette médaille. En effet, le 8 janvier 1525, Érasme écrit à Pirckheimer pour lui faire savoir qu'il a reçu

vures. Dans la collection Sauvageot, léguée au Louvre par cet amateur éminent, trois médaillons en bois sont donnés, sans raison aucune, à notre maître. Le plus faible en porte le monogramme tracé d'une main hésitante ; le second, exécuté avec sécheresse, ne peut avoir été taillé par cet artiste; le troisième, et aussi le plus important par les dimensions, est un chef-d'œuvre en ce genre de travail. Mais rien ne peut justifier l'attribution qui en a été faite à Albert Dürer. Une médaille nous apprend que ce portrait est celui de Josse Trycshes, commandeur provincial de l'ordre teutonique pour le grand bailliage d'Autriche; la légende nous dit encore que ce personnage avait 64 ans, quand fut frappée cette effigie. Ce seigneur étant né en 1470, la médaille et le bois, dont l'un est évidemment la copie de l'autre, n'ont pu, dès lors, être exécutés avant l'année 1534, époque à laquelle Albert Dürer était mort.

1. Tous ces dessins ont été probablement perdus depuis; nous n'avons jamais eu l'occasion d'en voir un seul, et aucun écrivain n'en a signalé. Mariette rapporte avoir vu une suite gravée de dix pièces d'orfévrerie (quatre en hauteur, six en travers), portant la marque d'Albert Dürer. Nous avons en vain cherché cette curieuse série que Mariette croit avoir été exécutée par Le Blon sur les dessins du peintre de Nuremberg.

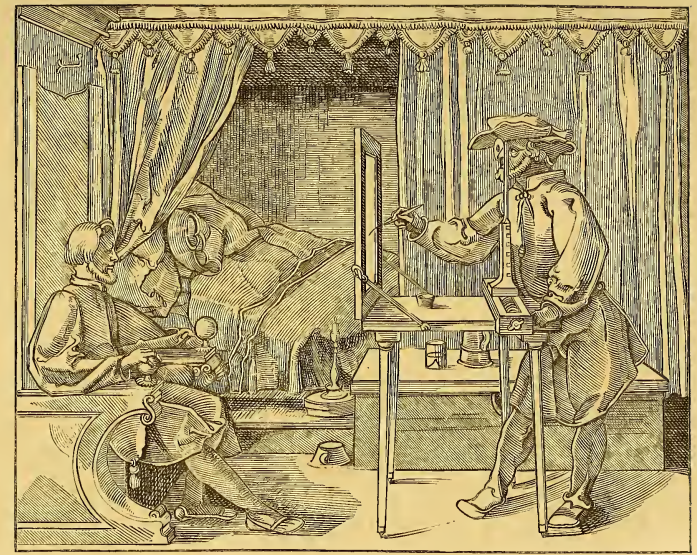
2. *Histoire des plus célèbres amateurs*, p. 393.

la première épreuve de son portrait, puis il ajoute : « Je désirerais être « peint par Dürer; pourquoi pas par un si grand artiste? Mais le pourra-« t-il? Il avait commencé à Bruxelles à tracer mes traits au charbon; « mais cette esquisse doit être, je le crois, depuis longtemps détruite. S'il « peut faire quelque chose d'après mon médaillon fondu et de mémoire, « qu'il fasse pour moi ce qu'il a fait pour vous, bien qu'il vous ait donné « un peu trop d'embonpoint. » Cette lettre dit assez qu'Albert Dürer n'est point l'auteur de l'effigie en bronze d'Érasme, pour nous dispenser d'une discussion plus longue.

Plusieurs autres médailles sont encore données à notre artiste; comme elles sont évidemment indignes de lui, nous les passerons sous silence, et nous n'entretiendrons nos lecteurs que de deux pièces qui, par leur beauté et leur monogramme, peuvent au moins faire croire qu'Albert Dürer en modela la cire ou qu'il en tailla l'effigie en buis, s'il n'en fit pas couler le cuivre sous ses yeux. L'une représente une tête de femme qui rappelle le type de la Lucrèce de Munich, qu'on croit être le portrait d'Agnès Frey. Elle est datée de 1508. L'autre, modelée avec plus de fermeté et d'ampleur, représente un homme d'une quarantaine d'années; sa tête est couverte d'un bonnet, et ses épaules sont chargées d'un vêtement à collet fourré. Cette médaille rarissime, marquée sur le fond à gauche du millésime 1514, n'a jamais été reproduite, et nous sommes heureux de pouvoir la faire connaître à nos lecteurs, grâce à l'obligeance extrême de M. Niel, à qui elle appartient. Nous n'osons affirmer qu'elle soit l'œuvre directe d'Albert Dürer; mais si jamais l'on acquiert la certitude que ce peintre s'exerça en cet art, cette médaille, faite d'un style plus large que ses portraits gravés, pourra lui être sûrement restituée[1].

Ainsi donc, Albert Dürer ne négligea aucun des moyens par lesquels l'artiste peut rendre sa pensée, et dans les diverses branches de l'art, il excella. Mais s'il atteignit un si rare degré de force dans tout ce qu'il entreprit, s'il mérita la gloire, ce ne fut point en se « laissant aller, sans « réflexion aucune, comme tant d'autres peintres, à toute la fantaisie de « son imagination, en apprenant les éléments de la peinture seulement « par une pratique journalière, et en grandissant dans l'ignorance, sem-« blable à ces arbres sauvages qui n'ont jamais été émondés[2]. » Loin de là, il ne cessa toute sa vie d'approfondir, d'analyser avec recueillement les règles de la peinture, et, sur la fin de ses jours, il résolut de faire connaître aux jeunes gens studieux les résultats de ses travaux, afin qu'ils

1. M. Renouvier possède de cette pièce une curieuse copie ciselée dans la nacre.
2. Préface du *Traité de géométrie* par Albert Dürer.



SYSTÈME POUR PORTRAIRE TROUVÉ PAR ALBERT DURER

Fac-simile d'une de ses estampes en bois.

eussent « non-seulement l'amour des arts, mais aussi le désir de se per-« fectionner, et d'acquérir des connaissances positives et sérieuses. » Sa première œuvre littéraire fut un traité sur la géométrie, « le vrai fonde-« ment de toute peinture, » science sans laquelle « personne ne peut de-« venir un bon artiste, et que les jeunes peintres doivent apprendre, « la règle et le compas à la main, pour connaître l'exacte vérité des « choses. »

Cet ouvrage[1], dédié par Albert Dürer à son très-cher maître et ami Wilibalde Pirckheimer, est divisé en quatre livres. Le premier traite des lignes, cercles, spirales, courbes, hélices, que l'auteur apprend à tracer. Le second contient la théorie des surfaces, et les méthodes à suivre pour dessiner des figures, les composer et les transformer. Le troisième enseigne à faire des prismes, des cylindres, des colonnes, des pyramides, des cônes correspondant à des surfaces données. Dans ce livre, l'auteur indique encore la meilleure manière d'établir des cadrans solaires au faîte d'un clocher ou de tout autre édifice, et comment on doit s'y prendre pour fixer des lettres ou des images au haut des tours, de sorte que, placées à différentes hauteurs, elles apparaissent cependant toutes sous le même angle visuel; et, enfin, il donne aux architectes les proportions que doivent avoir les lettres posées à de grandes élévations. Le quatrième livre apprend à mesurer les corps. Cette dernière partie est suivie de quelques leçons d'optique et de la description de deux appareils, inventés par lui pour dessiner suivant les règles de la perspective. L'un de ces instruments, « singulièrement utile à ceux qui veulent por-

1. *Traité de géométrie, ou Méthode pour apprendre à mesurer avec la règle et le compas,* ouvrage rédigé par Albert Dürer, à l'usage de tous ceux qui aiment les arts, et orné de figures; petit in-folio de 89 feuillets. Ce livre est devenu rare, quoiqu'il ait été répandu à un grand nombre d'exemplaires. On en connaît deux éditions originales en allemand, l'une de 1525, l'autre de 1528; celle-ci a été corrigée et augmentée de vingt-deux gravures. Cette seconde édition a été imprimée aux frais de la veuve d'Albert Dürer, qui, dans les dernières pages, a eu le soin de prévenir le public qu'en vertu du privilége accordé par l'empereur, il est défendu à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, de contrefaire ce livre, en tout ou en partie, et d'en faire des extraits, sous aucun prétexte, à peine de confiscation et d'autres amendes énoncées dans ledit privilége de Sa Majesté Impériale. Ce privilége, octroyé par Charles-Quint à la veuve d'Albert Dürer, se trouve à la page 130 du *Traité sur les proportions du corps humain* (édition de 1528). Il est daté de Spire, du 14 août 1528, quatre mois après la mort du peintre : la durée en est fixée à dix années.

Agnès Dürer, pour que les écrits de son mari puissent être lus de ceux qui ignoraient l'allemand, les fit traduire en latin par Joachim Camerarius. La traduction du *Traité de Géométrie* fut publiée à Paris, chez Chrétien Wechel, rue Saint-Jacques, à l'Écu de Bâle, en 1532 et 1535.

« traire une personne, et qui ne sont pas bien sûrs de leur savoir », a été remis en usage de nos jours, sous le nom de *Roullet-type*, par un artiste distingué, qui peut-être ne connaissait nullement l'ouvrage, assez rare, d'Albert Dürer [1]. Le but du second appareil est de retracer sur un panneau, au moyen de trois fils, tous les objets que ces mêmes fils peuvent atteindre. Mais l'écrivain, trop modeste pour se laisser égarer par l'orgueil ordinaire aux inventeurs, reconnaît lui-même que ce procédé est trop compliqué pour être facilement applicable, et, à la suite de son exposé, il décrit un troisième système, trouvé par Jacques Keser, système qu'il déclare plus pratique.

Ce traité de géométrie était fort estimé au XVIe siècle. Les chapitres ayant rapport aux règles géométriques appliquées aux lettres de l'alphabet, furent plus particulièrement utilisés par les auteurs de cette époque, et notamment par Juan de Yciar Viscayno, dans un ouvrage publié en 1529 à Saragosse, sous le titre : *Arte subtilissima por laqual se ensenna a escrevir perfectamente.*

Deux ans plus tard, au mois d'octobre de l'année 1527, Dürer fit paraître un nouveau traité sur les fortifications des villes, châteaux et bourgs [2]. Pirckheimer fut chargé par son ami d'en faire la dédicace à Ferdinand, frère de Charles-Quint et roi de Hongrie et de Bohême.

Antérieurement à la publication de ces deux ouvrages, dès 1523, Albert Dürer avait écrit des observations sur les proportions du corps humain; mais elles ne virent le jour qu'après sa mort, ce peintre illustre reculant sans cesse l'impression de cette œuvre à laquelle il attachait une grande importance, car elle devait résumer les études de sa vie entière. Le manuscrit, très-différent du traité imprimé, est conservé dans la bibliothèque de Dresde, et contient 283 feuillets, comprenant deux lettres et une dédicace à son ami Wilibald Pirckheimer, ainsi qu'une préface, qui n'ont pas paru en tête de son livre. Dans la pensée d'être agréable à nos lecteurs, nous donnons ici la traduction de ces écrits, qui leur révéleront à quel point Dürer craignait de paraître, lui, le premier peintre de l'Allemagne, outrecuidant et présomptueux, en livrant au public le fruit de tant d'années de travail et de méditation; elles feront connaître aussi combien était grande l'honnêteté d'Albert, inquiet à la pensée que la préface pouvait annoncer plus que le livre ne contenait, et ses craintes

1. Nous avons fait reproduire l'estampe dessinée par Albert Dürer lui-même, pour venir en aide à ses explications écrites. Elle servira aussi à montrer à nos lecteurs comment ce maître comprenait la gravure sur bois.

2. Petit in-folio de 27 feuillets; signatures A 2 à F 2; 20 gravures sur bois. La traduction latine, due à Camerarius, fut imprimée à Paris chez Wechel, en 1535.

d'être accusé de ne pas admirer les Italiens, qui comptaient alors à Nuremberg de nombreux partisans.

PREMIÈRE LETTRE

Monsieur,

Je vous prie de vouloir bien prendre en considération ce que je vais vous demander pour la manière de rédiger la préface de mon petit livre.

Je demande :

Premièrement : qu'il n'y paraisse aucune marque d'outrecuidance ou de présomption ;

Deuxièmement : qu'il n'y soit fait mention d'aucune jalousie;

Troisièmement : qu'il n'y soit parlé que de ce qu'il y a dans mon livre;

Quatrièmement : qu'il n'y soit employé aucun passage pris dans un autre ouvrage;

Cinquièmement : qu'il y soit dit que j'écris uniquement à l'usage de nos jeunes gens d'Allemagne;

Sixièmement : qu'il y soit noté que je loue les Italiens pour les figures nues et la perspective;

Septièmement : qu'il y soit annoncé que je supplie tous les hommes versés dans les arts et les sciences de faire part au public de leurs idées et de leurs découvertes.

DEUXIÈME LETTRE

Cher Monsieur, je vous prie en grâce, ne soyez ni fâché ni en colère contre moi, et ne croyez pas que je veuille m'enhardir à vous faire la leçon, en vous manifestant le désir de faire des suppressions et des changements à votre préface. Je vais publier ce petit livre, et comme j'en dois compte au public, je sens vivement que dans la préface, si excellente qu'elle soit, je ne puis annoncer des choses dont je ne parle point dans l'ouvrage. Or, mon petit livre traitant exclusivement des proportions du corps humain, je vous prie de réserver tous les passages, ayant rapport à la peinture, pour *l'opuscule que j'écrirai sur l'art de peindre*. Je vous prie aussi de faire remarquer que ce petit livre des proportions, s'il est compris, peut rendre des services aux peintres, aux sculpteurs, aux orfèvres, aux fondeurs, aux potiers, et à tous les faiseurs d'images. Je voudrais encore qu'il n'y fût point fait mention de jalousie; car je crains que ce travail ne me suscite beaucoup de railleurs et peu de jaloux. Quant aux proportions adoptées dans tout le cours de mon traité, je ne voudrais et ne saurais indiquer aucunes raisons, à l'appui de mes démonstrations, autres que mes propres exposés.

Au feuillet 4 commence la dédicace qu'il voulait faire de ce livre à son ami :

1523. Ce 18 ..... Nuremberg.

A l'honorable Wilibalde Pirckheimer, conseiller de S. M. l'Empereur Maximilien, de glorieuse mémoire, et membre du conseil de la ville de Nuremberg.

Cher maître et ami,

Dans nos entretiens sur les beaux-arts, il m'est arrivé, entre autres choses, de vous demander s'il avait été fait des ouvrages sur les proportions du corps humain. Vous m'avez appris qu'il y en avait eu autrefois, mais qu'il n'en existait plus chez nous.

Là-dessus, je me suis mis à réfléchir et à chercher pour moi-même comment de pareilles études pouvaient ou devaient se faire. Tout ce que je trouvais et écrivais sur ces matières, je vous en donnais connaissance. Vous fûtes d'avis que je devais en faire part au public. Je craignais que mon travail ne fût trop mauvais, et je pensais que je ne le ferais pas impunément, surtout là où se trouveraient des livres anciens qui réduiraient mes opinions à néant; mais mon étude vous a semblé être supérieure à celles d'autres auteurs, et vous avez cru qu'il ne pouvait en résulter nul tort pour moi. Je n'ai pas voulu paraître me soustraire à vos demandes et à vos insistances réitérées; j'ai préféré obéir de bonne grâce à mon excellent maître, et ne point me donner même l'apparence d'ingratitude en vous faisant un semblable refus. Encouragé par vos discours et appuyé de votre patronage, je veux donc consacrer toutes mes forces à ce petit livre, et vous le dédier comme à mon gracieux maître et excellent ami digne de grands éloges. Si je ne me suis point exprimé en des termes aussi élégants qu'il le faudrait, vous voudrez bien songer aux travaux qui ont pris tout mon temps, et pour lesquels j'ai négligé l'art de bien dire. Veuillez donc, je vous en prie tout particulièrement, porter plus d'attention au fond qu'à la forme, et prier mes lecteurs de ne point me juger avant d'avoir achevé ce livre en entier et de l'avoir parfaitement compris, car je sais bien qu'il est plus facile de le critiquer que de faire mieux. Je me recommande donc à vous comme à mon gracieux patron, en vous priant d'agréer avec bonté cet hommage de son affectionné ALBERT DÜRER.

Au cinquième feuillet commence la préface, dans laquelle Albert Dürer expose les motifs de cette publication avec une fermeté pleine de modestie qui prédispose en sa faveur, le fait aimer et respecter. On est heureux de voir quelle conscience il mettait dans ses études, et comment il était toujours prêt à en sacrifier les résultats devant les raisonnements sérieux des hommes compétents :

AU LECTEUR

Ne croyez pas que je sois assez présomptueux pour prétendre faire un livre merveilleux, et vouloir ainsi m'élever au-dessus des autres. Cette pensée est fort éloignée de moi; car ce petit livre, je le sais fort bien, ne contient qu'une science médiocre. Je sais reconnaître mes propres imperfections, et volontiers je me soumets au jugement de tout homme savant qui, ayant une haute expérience et des connaissances supérieures, viendra démontrer mes erreurs par de bonnes raisons et des arguments solides. Bien que je craigne de rencontrer auprès de plusieurs un accueil peu favorable, je me suis cependant hasardé à communiquer fidèlement et franchement au lecteur le peu de moyens que Dieu m'a donnés, et j'ai cru rendre service particulièrement aux jeunes élèves désireux de s'exercer en leur art, et qui n'ont pas l'occasion de s'instruire, car il y a peu de maîtres parmi nous, et chacun éprouve de la peine à chercher et à trouver ces choses et d'autres semblables par son intelligence et son travail.

Je sais ce que coûtent ces études; aussi prierai-je les jeunes gens d'accueillir avec bienveillance mes humbles leçons et de s'en contenter jusqu'à ce qu'ils aient eux-mêmes découvert mieux, ou trouvé un enseignement supérieur. Personne ne doit s'imaginer que mon désir soit de prescrire des règles ou d'apprendre quelque chose aux maîtres

illustres; bien au contraire, s'ils veulent donner au public le résultat de leurs observations, je m'appliquerai ardemment à suivre leurs conseils, autant que me le permettra la faiblesse de ma nature, et à étendre leur renommée. Venez donc à mon secours, mes chers amis et maîtres; laissez paraître les dons divins qui sont en votre intelligence, faites-en profiter vos frères, afin que Dieu soit honoré en vous. Notre art, vous le savez, a été presque abandonné pendant mille ans; depuis peu seulement il a été repris. J'espère qu'il croîtra désormais de manière à produire des fruits, surtout dans les pays ultramontains, et aussi chez nous. Je prie le lecteur d'excuser mon ignorance, si je fais trop ou pas assez pour lui : on ne doit pas chercher en ce volume le beau langage, ni s'attendre à y trouver la science géométrique. Ces quatre livres ne traiteront que des lignes et des proportions du corps humain, à l'usage non-seulement des peintres, mais encore des orfévres, des sculpteurs, des fondeurs, des potiers, des brodeurs, et de tous ceux qui ont à tracer des figures.

Ce ne fut qu'après la mort d'Albert Dürer, comme nous l'avons dit plus haut, que ce traité [1] fut imprimé (moins les lettres et préface que nous venons de donner), le dernier jour du mois d'octobre 1528, par Jérôme Formscheyder et aux frais de la veuve du grand maître. Joachim Camerarius avait été chargé, par Dürer lui-même, d'en faire une traduction latine à laquelle notre artiste se réservait de mettre la dernière main. Mais le destin impitoyable le frappa, comme il n'avait encore revu que le premier des quatre livres qui devaient composer l'ouvrage entier. Ses amis jugèrent utile, cependant, de faire paraître les trois dernières parties non corrigées, plutôt que de laisser inédit un travail aussi important.

On aurait aimé, en tête de ce volume, voir un artiste tel qu'Albert Dürer développer quelques larges vues d'ensemble. Malheureusement, il n'en est rien; dans nul passage l'auteur n'a condensé sa pensée et ne l'a présentée sous un aspect à la fois simple et clair. Aussi n'est-ce qu'avec une patience et un labeur inouïs que le lecteur parvient à saisir le fond de ses obscures doctrines. L'auteur croit que la beauté réside dans la nature, « qu'il n'est homme vivant qui puisse comprendre en son entende- « ment la suprême perfection du monde animal, et encore moins de « l'homme. » Comme conséquence, il recommande surtout aux jeunes artistes de fuir « la fausse opinion de penser faire une chose plus parfaite « que l'œuvre de Dieu, car de tels efforts resteraient sans résultats. D'où « on peut conclure que personne ne peut exprimer la beauté d'après son « propre sens, sa propre pensée, mais qu'il est nécessaire que la beauté « que l'artiste met dans ses compositions soit le produit de l'étude, d'une

1. La première édition parut en langue allemande, sous la forme d'un petit in-folio de 132 feuillets. Comme les deux autres ouvrages d'Albert Dürer, ce traité fut traduit en latin par Camerarius (1532 et 1534). Loys Meygret, de Lyon, en fit paraître une édition française, à Paris (1557), in-folio, et réimprimée à Arnheim (1613).

« soigneuse et diligente imitation. Cette beauté, dit-il encore, ne saurait « naître de notre propre entendement et ne peut être le fruit que du « travail. » Mais si le peintre de Nuremberg, arrivé à toute la maturité de son talent, recommande l'étude de la nature et croit que l'homme ne peut faire mieux qu'elle, il veut cependant « que l'artiste retranche des « œuvres humaines toute rudesse et difformité, à moins que, par extraor- « dinaire, il ne cherche volontairement cette difformité; et si je pouvais, « ajoute-t-il, aider en quelque chose à cela, je le ferais de grand « désir. »

Ainsi donc, le peintre écrivain ne croit pas, comme l'a si bien établi M. Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*, que chaque homme apporte en naissant une secrète intuition du beau, qui est l'idéal : « intuition obscure, latente, endormie chez la plupart des hommes, mais « qui se réveille et s'éclaircit au moment où la beauté leur apparaît. » Il cherche le beau dans tous ces êtres imparfaits qui l'entourent; il fait de la beauté un pur ouvrage de l'esprit, et il croit que l'homme arrive à la trouver, en supprimant simplement les défauts de chacun des sujets qui peuplent le monde. Aussi Albert Dürer n'a-t-il jamais essayé, en faisant un retour au dedans de lui-même, de saisir la beauté idéale, et dans son livre, par conséquent, il n'a pas cherché à en établir le rudiment immortel. Appartenant, par les idées comme par la naissance, à l'Allemagne, il apporta dans les arts l'esprit d'examen, et il manqua de foi en l'intuition divine. L'intention du grand artiste, en écrivant ce livre, n'est donc pas de nous enseigner dans quelles proportions réside la beauté absolue, ce canon par excellence, perdu depuis les Grecs, et que l'auteur de la *Grammaire des arts* vient de nous faire connaître tout récemment dans cette revue; mais il veut *pourtraire* l'homme tel que la nature l'a fait, du plus grand au plus petit, du plus gros au plus grêle. Il accepte presque aussi volontiers la division du corps humain en sept ou en huit têtes, qu'en neuf et même en dix. Ce qu'il cherche uniquement, c'est à faciliter au peintre les moyens de trouver les proportions exactes de chacune des parties du corps humain, dans la stature qu'il aura choisie, afin que « sa figure soit, de la cime au pied, de proportion, de « quelque mode qu'elle soit ordonnée, soit d'un fort ou faible, d'un charnu « ou maigre, afin qu'elle ne semble point en cette partie être trop char- « nue, et en l'autre décharnée; comme, par exemple, si les bras sont « menus et les jambes grosses, ou que de front tout soit plein et non de « dos; enfin que les parties soient entre elles proportionnées et non pas « mal assemblées et sans raison; les choses bien proportionnées ayant « coutume de sembler belles. »

Cependant, si Albert Dürer n'a point osé dire clairement en quelle mesure il plaçait la beauté, il ressort de divers passages de son livre qu'il préférait celle de huit têtes[1], parce que, dans cette limite, le corps de l'homme est robuste, sans être ni rustique, ni grêle, et parce que « toutes choses moyennes sont les meilleures. » Après avoir donné les proportions qu'il croit préférables pour le corps, en laissant toujours au lecteur la liberté du choix et en ne cessant de lui répéter : « au demeurant, si tu veux », il recherche avec soin la composition et les linéaments de la tête, de la main et du pied. Puis, avec une attention toute particulière, il examine les diverses formes qu'affecte la face de l'homme, et, ici, il arrive à une conclusion plus explicite que pour le corps humain en son entier : « Nous pouvons avancer, dit-il, qu'une tête n'est pas de bonne grâce avec « un sommet élevé ou plat; une tête ronde est donc celle que tout le « monde estime de bonne grâce. » Mais, se repentant d'avoir exprimé trop nettement sa pensée, il s'empresse d'ajouter : « Laquelle (cette « tête), comme j'ai dit, a été proposée par nous par manière d'exemple « à notre doctrine, et non pour approbation. »

Quant aux rapports qui doivent exister entre l'homme et sa compagne, Albert Dürer nous apprend que la ligne proportionnée à la hauteur de la femme devra être plus courte d'un dix-huitième que celle de l'homme; car, si cette règle était oubliée, la femme semblerait plus haute, « d'autant qu'il faut pourtraire leur corps plus charnu, et en « meilleur point que ceux des hommes, lesquels sont mieux noués, plus « solides et moins charnus. » Quant à l'enfant, sa mesure, suivant Albert Dürer, serait la tierce partie de la longueur du corps de la mère (probablement quand il commence à marcher).

L'exposition de ces doctrines est l'objet des deux premiers livres. Le troisième enseigne la manière d'arriver facilement, au moyen d'un triangle que l'auteur appelle « le variant », à raccourcir ou allonger proportionnellement une figure de dix à sept têtes, et il se termine par l'analyse d'un instrument qu'il nomme *corrompeur*, parce qu'avec son aide, on peut indéfiniment épaissir ou amincir les figures. Aussi a-t-il le soin de recommander aux artistes de prendre garde, en se servant de ce procédé, que « l'ouvrage ne soit tiré d'une façon trop étrange et hors « nature, sinon que par fortune on soit délibéré de pourtraire des mons- « tres et quasi un songe de gens, là où les natures de toutes choses « sont confuses. »

1. C'est cette stature qu'il adopte pour donner les proportions de la tête, de la main et du pied.

Après avoir développé ses théories sur les proportions du corps humain, qu'il trouve raisonnables, Albert Dürer enseigne, dans le quatrième livre, la manière de faire mouvoir les membres du corps, ainsi que la nature de l'homme le comporte; puis il termine ses explications par cette phrase trop vraie : « Je ne suis pas ignorant qu'elles ne semblent en plu-« sieurs passages difficiles à comprendre et pour s'en aider; mais « l'étude et la diligence leur sera de secours. L'obscurité des écrits « ayant coutume d'être vaincue par une lecture assidue et attentive. »

Les trois traités que nous venons d'analyser avec soin sont les seuls ouvrages écrits vraiment par Albert Dürer. Dans une de ses lettres à Pirckheimer, comme à la fin du volume sur les *Proportions du corps humain*, il promet un *Traité sur la peinture*, mais la mort l'empêcha de réaliser son désir. Brunet, dans le *Manuel du Libraire*, parle, d'après Ebner, d'un ouvrage sur l'escrime, avec figures, qui contient la presque totalité de l'ὁπλοδιδα σκαλια d'Albert Dürer, conservé dans la bibliothèque de la Madeleine, à Breslau. Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir ce traité, édité à Francfort-sur-le-Mein en 1529-1536, et qui manque dans la bibliothèque de Paris; mais connaissant combien Albert Dürer aimait les exercices du corps, nous ne serions point étonné qu'il ait laissé, sur ce sujet, quelques pages qui auraient été utilisées par un écrivain postérieur. On lui attribue encore un livre sur les proportions du cheval. Camerarius nous apprend, en effet, qu'Albert Dürer fit des études sur le cheval, mais il nous dit aussi qu'après le vol des papiers relatifs à ce travail, Albert Dürer ne voulut jamais le reprendre. Il connut, cet excellent homme, ajoute-t-il, quels furent les auteurs de ce vil larcin, mais il préféra les ignorer à son détriment, plutôt que de se départir, en les poursuivant, de sa douceur et de sa mansuétude ordinaires. « Quoi qu'il « en soit, écrit encore Camerarius, nous ne souffrirons pas qu'on publie « sous son nom un ouvrage qui, selon toute probabilité, est indigne d'un « aussi grand artiste. Il a paru sur ce même objet, voici quelques années, « plusieurs pièces en langue allemande, renfermant des préceptes pillés « partout, et presque ridicules; mais j'ai honte d'en parler ici. Au reste, « si je ne me trompe, l'éditeur a payé cher son audace. »

VI

INFLUENCE D'ALBERT DÜRER SUR LES ARTS EN EUROPE

Le génie d'Albert Dürer excita dans toute l'Europe civilisée une grande admiration, et exerça sur des écoles célèbres une profonde in-

fluence. Plusieurs villes, fières de posséder dans leur sein un artiste aussi distingué, s'efforcèrent, par des offres avantageuses, de l'attirer dans leurs murs. La seigneurie de Venise lui proposa une pension de deux cents ducats par an de provision, s'il voulait habiter les rives de la Brenta; les membres de la commune d'Anvers, pendant le court séjour qu'il fit en cette cité, lui promirent une rente annuelle de trois cents florins de Philippe, avec une vaste maison, s'engageant, en outre, à lui payer tous ses travaux à part, s'il consentait à se fixer parmi eux. Mais Albert Dürer, plus soucieux « de vivre simplement dans sa ville natale, au milieu de ses amis, que d'être grand et riche ailleurs », refusa ces offres séduisantes. Cependant, il paraît avoir eu peu à se louer de ses concitoyens qui, moins que les étrangers, surent apprécier ses mérites. Souvent ils avaient recours à ses connaissances, et rarement ils rémunéraient ses services; aussi sa fortune, gagnée au prix de bien des labeurs, lui venait-elle entièrement des princes et des seigneurs du dehors. En maintes affaires publiques et privées, il avait été utile à la ville de Nuremberg; sur l'avis de plusieurs des anciens du conseil, il avait renoncé à être exempté des charges imposées aux autres citoyens [1], et cependant, pour reconnaître son zèle, son désintéressement, le conseil de la ville ne lui confia que quelques travaux dont l'ensemble, pendant l'espace de trente années, à son dire même, ne dépassa point la somme de cinq cents écus, sur lesquels il ne retira pas un cinquième de bénéfice [2].

Mais, si les magistrats de Nuremberg utilisèrent peu le génie d'Albert Dürer pour décorer les monuments de leur ville, les artistes reconnurent ce grand peintre comme leur maître, et tous, plus ou moins, suivirent ses exemples. Ludwig Krug, Schauflein, Springinklee, Erard Schœn, Aldegrever, Barthélemy et Hans Sebald Beham, Henri Lautensack, Burgmair, Ambros Holbein [3], et Lucas Cranack étudièrent ses œuvres, s'en inspirèrent et souvent aussi les copièrent.

Si l'on voulait bien connaître l'influence exercée par Dürer sur les arts de son pays, il faudrait encore considérer les faïences et les émaux de l'Allemagne, feuilleter les livres superbement illustrés qui sortirent à cette époque des presses allemandes, et surtout de celles des

1. Ce droit d'exemption aux charges lui avait été donné par l'empereur Maximilien, le 12 décembre 1512.

2. Tous ces curieux détails sont connus par une lettre d'Albert Dürer, adressée aux magistrats de Nuremberg, pour obtenir le placement d'une somme de mille florins du Rhin, à l'intérêt inusité de un florin pour vingt. (*Cabinet de l'Amateur*, t. II, p. 355.)

3. Le musée de Bâle possède un tableau de ce peintre, d'après la composition de Dürer, représentant le Christ de douleur, de la grande suite de *la Passion*.

imprimeurs les plus célèbres d'Augsbourg : Ottmar et Steiner, et de Nuremberg : Schœnsperger, Stuchs, Koberger, Formscheyder et Peypus.

Mais Albert Dürer ne fut pas le maître toujours et le seul écouté à Nuremberg. Les estampes de Marc Antoine, de Dante, de Bonasone et d'autres Italiens avaient franchi les Alpes et popularisé en Allemagne le goût des formes pures de Raphaël. Aussi le peintre de Nuremberg vit-il, de son vivant même, plusieurs de ses élèves ou adhérents quitter son école pour aller demander à l'Italie un style plus noble. Ces artistes furent nombreux et influents à Nuremberg, comme le prouve la préoccupation du grand maître de repousser l'accusation qui lui était faite de ne point admirer les œuvres des Italiens. Les plus célèbres d'entre ces transfuges furent : Pierre Floetner, Jacob Binck, Albert Altdorfer, Jean Ladenspelder, et Georges Pencz, qui cherchèrent à unir les qualités de Marc Antoine à celles d'Albert Dürer ; mais ces peintres eurent beau faire, ils ne purent prendre à l'Italie la distinction de ses figures, ni oublier les formes épaisses de l'Allemagne, et, en dépit de leurs efforts, ils restèrent profondément tudesques, même en leurs copies des maîtres italiens.

Dans la haute Allemagne, sur les bords du Rhin, où brillait une école puissante, distincte de celle de Nuremberg, qui rechercha la force sans se préoccuper de la grâce, Albert Dürer eut une influence plus restreinte que sur les artistes de la basse Allemagne. Cependant, les Mecken ainsi que Wenceslaüs d'Olmütz, copièrent plusieurs de ses estampes, et, à Haguenau, nous trouvons un imprimeur, Thomas Anshelme de Bade, qui orne ses livres de bois dessinés par les plus habiles d'entre les élèves d'Albert Dürer, et qui emprunte à ce maître les éléments de sa marque [1].

En Flandre, en Néerlande, les œuvres du peintre de Nuremberg furent fort admirées ; les réceptions brillantes dont ce maître fut l'objet, les propositions de la municipalité d'Anvers le prouvent surabondamment ; mais cependant elles modifièrent peu le goût de ces écoles. Lucas de Leyde, artiste vraiment prime-sautier, résista à la domination exercée par Albert Dürer sur ceux qui l'approchaient ; il resta original, bien qu'il fût encore très-jeune quand il connut à Anvers son grand rival, alors dans toute sa force. Goltzius, au contraire, s'inspira beaucoup du génie de Dürer ; il parvint même à imiter ce peintre graveur au point de tromper plus d'un amateur. Plus tard, lorsqu'un élève de Rubens, Diepenbeke peut-être, voulut écrire ses théories sur la figure humaine [2], il consulta le traité d'Albert Dürer

1. Voir le n° 39 de notre catalogue des estampes d'Albert Dürer.

2. Cet ouvrage, publié en 1773 avec des reproductions dessinées par Aveline, passe pour être l'œuvre de Rubens ; mais cela ne peut être, puisque l'auteur de cet écrit a

sur les proportions du corps humain, et se servit, pour ses démonstrations, de plusieurs bois de ce livre. Enfin, Rembrandt étudia les compositions du grand maître allemand, bien que, dans l'inventaire de son cabinet, ne figure point, par erreur probablement, l'œuvre de Dürer. Nous en trouvons la preuve dans l'estampe représentant le Christ chassant les vendeurs du temple [1]. Ce Christ n'est rien autre que la reproduction textuelle de Notre-Seigneur dans l'une des gravures sur bois d'Albert Dürer (n° 23 du catalogue de Bartsch). Cet emprunt est d'autant plus honorable pour notre artiste, que les imitations sont extrêmement rares dans les productions du graveur d'Amsterdam.

En France, notre goût déterminé pour la grâce et l'élégance nous disposait peu à suivre les exemples du peintre de Nuremberg. Aussi nos artistes d'alors se laissèrent-ils plutôt subjuguer par la distinction des figures des maîtres italiens avec lesquels d'ailleurs ils étaient, par suite de nos guerres, en rapports constants. Ceux qui restèrent fidèles au goût gothique demandèrent préférablement aux Flamands et surtout à Schöngauer leurs modèles. C'est parmi les femmes délicates et un peu maniérées de ce maître, bien plus qu'entre celles de Dürer, que le poëte Coquillart eût, en effet, reconnu sa

. . . . . Godinette
Qui vient rire, esbatre, dancer.
. . . une petite noirette,
Non pas noirette, mais brunette,
Une mignonne tant sadine (coquette),
. . . ayant large front,
Et du hault jusques au bondon,
. . . Aussi droite qu'ung jon.
Ung bon petit corset bien prins,
. . . . . .
Toujours ung tas de petitz ris,
Ung tas de petites sournettes,
Tant de petites façonnettes;
Petits gants, petites mainnettes,
Petite bouche à barbeter ;
Ba, ba, ba, font ces godinettes
Quand elles veulent cacqueter.

copié plusieurs des figures dessinées par Poussin pour illustrer le traité de peinture du Vinci. Or, cet ouvrage ne fut édité pour la première fois qu'en 1651, onze ans après la mort de Rubens.

1. *Œuvre complet de Rembrandt,* décrit et commenté par M. Charles Blanc; aujourd'hui en cours de publication chez M. Gide.

Mais si Albert Dürer eut peu d'influence sur les types de notre école, ses œuvres furent cependant connues et appréciées de nos artistes, qui en copièrent plusieurs. Noël Garnier reproduisit le petit Saint Antoine; Jean Duvet, dans son *Mariage d'Adam et Ève,* prit à Albert Dürer sa figure du premier homme; Jehan Pénicault lui emprunta sa suite de la Passion pour en faire de riches émaux coloriés et à paillons[1]; enfin Bernard Palissy, après des plaintes exprimées au sujet du trop bon marché des estampes, ajoute ces paroles d'autant plus élogieuses pour notre maître qu'il est le seul peintre cité dans ses ouvrages : « As-tu pas « vu, dit-il, combien les imprimeurs ont endommagé les peintres et les « pourtrayeurs sçavans? J'ai souvenance d'avoir vu les histoires de « Nostre-Dame imprimées de gros traits, après l'invention d'un Alemand « nommé Albert; lesquelles histoires vindrent une fois à tel mépris, à « cause de l'abondance qui en fut faite, qu'on donnoit pour deux liards « chacune des dites histoires, combien que la pourtraicture (dessin) fût « de belle invention[2]. » Dans les livres d'heures édités par Kerver, on trouve aussi quelques bois gravés d'après ceux du graveur allemand[3]. Ambroise Girault, dans des heures imprimées en l'honneur de la vierge Marie, retraça *la Fuite en Égypte* qu'Albert Dürer avait taillée sur bois dans sa *Vie de la Vierge,* en s'inspirant de la composition de Schöngauer. Plus tard, en plein XVIIe siècle, Nicolas Cochin l'ancien copia au burin toute la suite de *la Vie de la Vierge*, et enfin le plus grand maître de notre école, Nicolas Poussin, posséda l'œuvre entier de Dürer, qu'il ne dédaignait point de consulter.

De tous les pays étrangers à l'Allemagne, ce fut l'Italie qui admira et s'inspira le plus des œuvres d'Albert Dürer, mais sans cependant se laisser dominer par le génie de ce maître. Lorsque les dessinateurs de ces contrées, habitués à l'exécution rude et monotone de Mantegna et de Mocetto, ou à celle plus fine mais non moins monotone de Baldini et des Florentins, virent les estampes du peintre de Nuremberg, il n'y eut que des éloges pour ce buriniste habile qui savait assouplir et varier sa taille suivant les formes et les objets qu'il voulait rendre. Grâce aux rapports incessants qui existaient alors entre les artistes allemands et italiens, ses compositions se répandirent rapidement dans les ateliers, et il n'y eut pas un graveur, si renommé qu'il fût, qui ne voulût les étudier avec soin. A

1. N° 58 de notre catalogue; n° 1 du catalogue Robert Dumesnil, et n°s 35, 46-61 du nôtre.

2. *De l'Art de terre,* édition de 1580, p. 269.

3. N°s 18 et 19 de l'œuvre en bois catalogué par Bartsch.

Venise, Julio Campagnola, Benedetto Montagna, Martin Rota, reproduisirent les estampes du graveur allemand, et Augustin Vénitien, alors à ses débuts, ne se contenta pas d'en copier plusieurs, mais encore, dans l'espoir d'assurer le débit d'une *Vénus sortant du bain* qu'il grava d'après Marc-Antoine, il apposa sur son estampe la marque d'Albert Dürer[1].

A Mantoue, Jean Antoine de Bresse et Zoan Andrea; à Modène, Giovanni Battista del Porto et Nicoletto; à Bologne, Marc Antoine, le plus accompli des graveurs italiens, cherchèrent à s'approprier le travail d'Albert Dürer, et copièrent ses figures et surtout ses paysages.

Les peintres n'admirèrent pas moins que les graveurs les compositions du maître de Nuremberg; Giovanni Bellini et Mantegna lui témoignèrent une grande estime[2], et si quelques artistes d'un ordre inférieur cherchèrent d'abord à diminuer son renom, en louant son talent comme graveur et en décriant ses qualités comme peintre, ils furent obligés de reconnaître son mérite après l'exposition de son tableau pour le Fondaco dei Tedeschi[3]. Giovanni Bellini lui-même, dans une célèbre bacchanale, qu'il exécuta en 1514 pour le palais du duc Alphonse de Ferrare, s'efforça d'imiter le style de la belle peinture qu'Albert Dürer avait faite pour l'église San-Bartolommeo[4]. Quant au Pontorme, non-seulement il emprunta au peintre allemand ses paysages, mais il se servit aussi de plusieurs de ses figures dans *la Passion* qu'il peignit chez les Chartreux, certain qu'il était, dit Vasari, de plaire à la plupart des artistes florentins, qui, unanimement, avaient applaudi aux productions d'Albert. « Il n'est point à blâmer, ajoute encore cet historien, pour avoir « imité Dürer dans ses inventions, ce que beaucoup de peintres ont « fait et font encore; mais il est à blâmer pour avoir mis dans ses drape- « ries, dans ses têtes et dans les attitudes de ses personnages cette mi- « nutie mesquine et habituelle aux Allemands, et qu'il aurait dû éviter[5]. » Julio Clovio, dans sa première peinture, imita ingénieusement une des estampes de *la Vie de la Vierge* d'Albert Dürer, et Andrea del Sarte, toujours au dire de Vasari, mérita le reproche de manquer d'invention, pour

1. Le travail rude de cette pièce se rapproche trop de celui de la copie que fit Augustin Vénitien du *Vieux berger* d'après Julio Campagnola, et qu'il a signée, pour nous permettre de douter de notre attribution. Cette Vénus de Marc-Antoine est celle qui porte, dans l'œuvre de ce maître décrit par Bartsch, le n° 297.

2. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 198.

3. Idem, p. 199.

4. Vasari, t. XIII, p. 23, édition récente de Florence, la plus importante, grâce aux notes dont elle est enrichie.

5. Vasari, t. XI, p. 50.

avoir, dans ses tableaux, reproduit plusieurs personnages des estampes de notre maître [1]. Le Guide ne craignit point de retracer, dans sa fresque de *l'Aurore*, au palais de Rospigliosi, plusieurs des figures du *Char de Maximilien*, et enfin Raphaël lui-même, tenait en une telle estime notre artiste, qu'il avait exposé à la lumière, dans son propre cabinet, des estampes d'Albert Dürer, pour les avoir constamment sous les yeux.

Mais les rapports entre ces deux maîtres ne se bornèrent pas à l'attention qu'ils portèrent mutuellement à leurs œuvres. Jaloux d'entrer en relation avec un peintre si renommé malgré sa jeunesse, Albert Dürer lui fit tenir son portrait merveilleusement peint à la gouache par lui-même, sur une toile si fine qu'on le voyait également des deux côtés. Les ombres en étaient coloriées à l'aquarelle, et les lumières obtenues dans les clairs, sans travail et sans blanc, par la seule transparence du tissu [2].

Raphaël, pour reconnaître cette gracieuseté et montrer au maître de Nuremberg ce dont il était capable, lui envoya quelques-unes de ses superbes études faites d'après nature. Albert Dürer, voulant conserver à la postérité le souvenir de ce don, écrivit sur l'une de ces feuilles, qui représente deux académies faites pour la fresque de la bataille d'Osti, ces lignes en allemand : « 1515. Raphaël d'Urbin, que le pape tient en si « haute estime, a dessiné ces figures et les a envoyées à Albert Dürer, « à Nuremberg, pour lui montrer son talent [3]. »

Avec un tact exquis, Raphaël paraît avoir choisi, parmi toutes ses études, celles qui pouvaient le mieux lui attirer l'admiration du grand maître allemand ; et peut-être sont-ce ces magnifiques dessins, dans lesquels Raphaël avait su rendre la nature sans servilité et l'ennoblir sans cesser d'être vrai, qui déterminèrent Albert Dürer à élargir son style.

Mais ce ne furent pas seulement les graveurs et les peintres qui, en Italie, admirèrent les œuvres de Dürer ; les fabricants de majoliques, qui empruntèrent si rarement aux artistes étrangers leurs compositions, firent cependant attention à celles de notre maître. Nous en avons la preuve dans un superbe plat rond dû à Giorgio Andreoli, plus connu sous le nom de Maestro Giorgio. Ce plateau, d'un émail superbe, et sorti

1. On retrouve en effet, dans *la Prédication de saint Jean*, de cet artiste, deux figures prises à Albert Dürer : l'une est l'homme vu de profil, couvert d'une longue toge ouverte sur le côté, dans *la Présentation de J.-C. au peuple* (B. n° 10) ; l'autre est une femme assise avec un enfant dans les bras, de *la Naissance de la Vierge* (B. n° 80).

2. Jules Romain, qui hérita de ce dessin après la mort de Raphaël, en faisait le plus grand cas, et le montra à Vasari comme étant un prodige d'art.

3. Dessins du Cabinet de l'archiduc Charles, à Vienne.

de la fabrique de Gubbio, en 1525, reproduit la composition bien connue de l'Enfant prodigue[1].

VII

JUGEMENT

Après avoir raconté la vie d'Albert Dürer, décrit ses œuvres et signalé son influence en Europe, il nous reste à juger ce peintre, en qui se résume, on peut le dire, tout l'art allemand. Inhabile encore à exprimer nos pensées, ce n'est point sans trembler que nous abordons cette dernière partie de notre travail, et si même nous l'osons, c'est que nous croyons que, de l'étude d'un maître si justement célèbre, nous devons retirer un grand enseignement. Voyons donc comment ce génie comprit la nature, et, avant tout, l'homme, cette merveille de la création.

Albert Dürer semble avoir voulu formuler les prototypes de la beauté humaine, telle qu'il la rêva, dans son estampe d'Adam et Ève. Adam a la taille svelte, la poitrine développée, les membres grêles et la tête un peu petite, couverte de cheveux courts et frisés. Il est imberbe, mais les traits accentués de son visage, les membres musculeux de son corps indiquent qu'il a passé l'âge de l'adolescence. Ève a les hanches proéminantes, la taille large, la poitrine étroite, les épaules tombantes, les bras maigres. Son front est élevé, son nez aquilin, ses yeux sont saillants, ses lèvres épaisses, sa gorge et son menton replets, enfin les traits de son visage trop caractérisés donnent à sa physionomie un âge avancé que ne comporte point la virginité de son corps. Dans Adam comme dans Ève, les extrémités sont courtes, vulgaires, et très-éloignées de cette distinction parfois un peu cherchée, mais toujours si charmante chez les maîtres de Florence.

Cependant, ces deux personnages trahissent une certaine volonté d'idéaliser, une prétention à la grâce et à la jeunesse, peu habituelles chez le maître de Nuremberg, qui, dans ce sujet, fit probablement cet effort en obéissant plutôt à une intention philosophique qu'en interrogeant son propre goût. Insensible à l'élégance, inaccessible à l'idéal que, dans ses promesses, la jeune fille fait rêver, Albert Dürer préféra habituellement enfermer, dans les rigides contours de son burin, les formes plus prononcées de la femme arrivée à la maturité de l'âge. Ce n'est donc point sans étonnement que nous voyons dans ses autres figures, notamment dans sa *Grande fortune*, avec quelle vérité par trop réelle il s'est

1. N° 6 de notre catalogue.

FAC-SIMILE D'UN DESSIN D'ORNEMENT PAR ALBERT DURER

De la collection de M. Gatteaux.

complu à fouiller de son outil le moindre repli de l'épiderme, la plus légère fossette des chairs de ce corps déformé par les fatigues de la vie, sans même chercher à dissimuler l'obésité du ventre, la lourdeur et la vulgarité des extrémités reliées au corps par des attaches engorgées. De l'étude attentive des figures d'Albert Dürer, il ressort que ce peintre n'a jamais poursuivi la grâce ni l'élégance; aussi a-t-il mieux réussi à traduire l'homme que la femme, et celui-ci plutôt dans la plénitude de la vie que dans l'adolescence. Il est clair qu'il chercha plus à rendre la nature qu'à l'interpréter; aussi fut-il un admirable portraitiste, qui toujours sut conserver à l'individu son caractère personnel. Profondément pénétré du génie allemand, le peintre de Nuremberg apporta dans les arts l'esprit d'examen, il vit la nature plus dans ses détails que dans son ensemble, et il la traduisit pièce à pièce. Observateur scrupuleux, savant anatomiste, il ne put résister au plaisir de retracer tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il savait. Il méconnut la loi suprême du sacrifice des accessoires au principal, se laissa trop absorber par l'étude consciencieuse du morceau qu'il reproduisait, et souvent, dans la crainte d'oublier la veine la plus petite, la ride la plus menue, il oublia le membre voisin de celui qu'il dessinait, « de façon que si sa figure est bien sur ses pieds, ou paraît l'être, comme l'a si justement remarqué M. Charles Blanc, c'est comme par miracle. » Les quelques épreuves inachevées qu'on connaît de ses estampes confirment cette appréciation; terminées entièrement par le haut, sans qu'il ait à y revenir en quoi que ce soit, elles sont encore sans nul travail dans le bas. Cette méthode singulière et vicieuse demandait un praticien aussi consommé que l'était Dürer, en qui, au dire de Camerarius, « l'accord de la main avec les conceptions de l'esprit était « tel, que souvent il dessinait séparément diverses parties, non-seule- « ment d'un sujet, mais d'un corps, et que ces parties, rapprochées les « unes des autres, s'harmonisaient si bien entre elles, qu'il aurait été « impossible de faire un homme mieux proportionné.»

Si les figures profanes d'Albert Dürer méritaient d'être étudiées avec soin, les personnages sacrés de ce peintre réclament de nous une égale attention, parce qu'ils expriment bien l'idée que s'en faisaient ces peuples germaniques peu enclins au mysticisme religieux dont ils allaient bientôt secouer le joug. La Vierge n'est point, dans les compositions de ce maître, cette mère née sans la tache originelle qu'ont entrevue les Italiens, cette mère chaste, candide, attristée dès le premier jour d'un douloureux pressentiment; elle est une mère tendre, habituée aux soins familiers du foyer domestique, qui remplit avec joie les devoirs de la maternité. Le fils de Dieu, sur les genoux de la Vierge, ne paraît point également, comme

chez les maîtres italiens, pénétré de la haute mission qu'il vient remplir; il sourit et pleure comme les enfants des hommes. Plus tard, son corps robuste, caché sous une large robe, son front élevé, son nez aquilin, sa barbe épaisse, ses cheveux qui retombent en boucles sur ses épaules, rappelleront le portrait qu'Albert Dürer a fait de lui-même. La physionomie de Jésus-Christ, empreinte d'une mélancolie touchante, peint bien l'homme juste qui succombe sous la douleur en se résignant; mais sur son front on chercherait en vain le reflet divin qui trahit un Dieu descendu du ciel pour sauver l'humanité.

Quant aux costumes et aux objets dont le peintre allemand revêt et entoure ses personnages, ils sont ceux que les modes de son temps et de son pays consacraient. Le recueil de ses estampes est d'autant plus intéressant à consulter pour l'étude de l'Allemagne à cette grande époque, qu'on y trouve traduits avec un égal scrupule la brillante armure des reîtres, le harnachement de leurs chevaux, le riche costume du seigneur, l'élégante toilette des dames et le modeste habillement du pauvre.

Mais ce ne fut pas seulement en reproduisant les traits et les habitudes des hommes que le maître de Nuremberg manifesta son génie; il fut encore un des peintres qui surent le mieux comprendre et traduire l'attitude et le caractère propre des autres êtres de la création. Personne mieux que lui ne réussit à rendre le frêle tissu de la fleur, le léger plumage de l'oiseau, la moelleuse fourrure ou le poil luisant et fin des animaux.

Pour ce qui est des paysages d'Albert Dürer, ils ont plus de pittoresque que de grandiose; ils sont plantés d'arbres aux branches brisées par la tempête, bornés par la mer que sillonnent d'élégantes carènes, ou par des montagnes escarpées violemment déchirées par l'action volcanique des premiers âges, et couronnées de châteaux forts traités avec autant d'importance que la fleur qui émaille les premiers plans. Les lignes y manquent de simplicité, les plans de largeur, et la perspective aérienne y fait absolument défaut. Cependant, ces paysages intéressent par leurs détails précieux, plaisent par la conscience de l'étude, la naïveté du rendu, et s'harmonisent parfaitement avec les personnages qu'ils encadrent. Aux qualités qui distinguent le peintre de figures, d'animaux et de paysage, Dürer joignit encore celles de l'ornemaniste. Ses habitudes d'observation, la nature de son génie le portèrent, le plus souvent, à puiser ses motifs parmi les éléments mêmes de la nature, et non parmi ces êtres chimériques, ces enroulements fantastiques, pures créations de l'imagination[1].

1. Comme spécimen du goût d'Albert Dürer en ce genre, nous offrons à nos lecteurs le fac-simile d'un dessin à la plume tiré de la riche collection de M. Gatteaux.

Mais ce n'est point par son aptitude à rendre la nature sous ses divers aspects, que ce maître nous étonne le plus; ce qui nous frappe surtout en lui, c'est l'alliance qu'il nous offre de qualités en apparence inconciliables. Visionnaire fantastique, imitateur rigoureux de la réalité, Albert Dürer aime à peupler le monde d'êtres mystérieux, à égarer sa pensée dans les labyrinthes inextricables du mysticisme philosophique. Il se complaît, il s'absorbe entièrement dans la rêverie de ce monde inconnu et chimérique qu'il s'est créé. Mais veut-il traduire les songes les plus étranges de son imagination, il ne peut les rendre que sous des formes réelles jusqu'à la vulgarité, avec un calme et une persistance qui étonnent ces nations latines toujours avides de nouveau, et qui, mieux partagées, surent trouver des formes élevées pour peindre les habitants d'un monde supérieur.

Comme Gœthe, Dürer affectionne les contrastes; il aime à écouter les propos incohérents et familiers des passants, après avoir assisté aux terribles apparitions de la nuit du Walpurgis. Ici, une femme « incomparable », au dire de Vasari, représente la science. Découragée de l'inanité du savoir humain, elle a replié ses ailes qui devaient la porter au-dessus de la terre, et maintenant, triste et résignée, elle considère l'horizon des mers au delà desquelles elle aurait voulu sonder l'infini. Là, un couple ignorant, mais heureux, mène un branle à travers la plaine et fait bruyamment éclater sa joie grossière. Plus loin, le soldat du nord erre épouvanté au milieu des cités du midi qu'il a dévastées. Tout auprès, un paysan crie à plein gosier sa marchandise. A côté de deux jeunes gens qui causent d'amour et de gloire, sans remarquer que la mort, cachée derrière un arbre, se rit de leurs vains projets, passe une mère enveloppant dans l'unique manteau qui la couvre, les membres grelottants de son fils; esclave plutôt qu'épouse, elle suit en tremblant les pas de son maître qui, superbement vêtu, marche devant elle. Mais que Dürer dessine un anachorète traduisant dans sa cellule les livres saints, ou bien un chevalier cheminant au travers des forêts sans crainte de la mort et du démon; qu'il grave des armoiries avec leurs superbes tenants, leur riche cimier à lambrequins ou qu'il retrace la scène suprême de la mort d'un Dieu, toujours il burine avec la même netteté, la même finesse, toujours il précise avec la même rigueur les contours de ses personnages, sans que jamais sa main, conduite mais non entraînée par la passion, hasarde un geste sublime.

Vouloir saisir sous tous ses aspects la pensée de ce rêveur, le plus *réaliste* des grands maîtres, de ce géomètre visionnaire, est chose impossible. Sachons donc nous borner, et essayons de dégager les leçons profondes renfermées dans la vie et les œuvres de cet homme extraordi-

naire. Élevé par un père qui journellement rappelait à ses fils qu'ils devaient tendre à aimer Dieu et à agir fidèlement envers son prochain, Albert Dürer fut avant tout un peintre d'une grande élévation morale. Doué d'une âme aimante et mélancolique, servi par une imagination féconde, il osa aborder tous les sujets, rendre avec une expression pénétrante le sentiment maternel, peindre dans son aimable simplicité le culte de l'Allemagne pour le foyer domestique, traduire les songes du solitaire de Pathmos, les ballades et les légendes populaires. Ces derniers sujets, il les a même exprimés avec une puissance si étrange, un sentiment si profond du mystère, qu'ils nous troublent et nous forcent à méditer longuement. Avide de savoir et modeste, il étudia toute sa vie sans jamais se croire savant, aussi progressa-t-il toujours, et ses dernières œuvres sont-elles ses plus belles et ses plus grandes créations. Observateur intelligent, patient, laborieux, il est un des peintres qui ont le mieux compris la nature dans toutes ses variétés.

« L'artiste, dit Platon, qui, l'œil fixé sur l'être immuable et se ser-
« vant d'un pareil modèle, en reproduit l'idée et la vertu, ne peut man-
« quer d'enfanter un tout d'une beauté achevée, tandis que celui qui a
« l'œil fixé sur ce qui passe, avec ce modèle périssable ne fera rien de
« beau. »

Ces lois suprêmes de la beauté furent méconnues par le maître de Nuremberg. Il crut, ce grand peintre, qu'il n'était point permis à l'homme d'interpréter l'œuvre de Dieu. Il pensa, au lieu de faire un retour en lui-même pour découvrir le type humain par excellence, que la beauté résidait dans les traits épars que la nature nous livre, et que par la nature seulement l'artiste pouvait arriver à la perfection. Pour ces motifs, Dürer doit être placé au-dessous de ces maîtres qu'on nomme Mantègne, Michel-Ange, Léonard, Raphaël, qui s'inspirèrent en meilleur lieu et osèrent chercher leurs modèles dans une sphère plus haute. Tandis que ces génies synthétiques s'élevèrent jusqu'à l'idéal, Albert Dürer, génie tout d'analyse, inclina trop vers la nature et compromit ses forces dans l'expression des détails, au lieu de les utiliser à développer, dans une juste proportion, l'idéal et le naturel, la forme et la pensée.

ÉMILE GALICHON.

DU RANG DES FEMMES

DANS LES ARTS

« La danse est un art qui s'en va, nous disait-on ces jours-ci; notre pays ne produit plus de danseuses. Encore un article pour lequel la France sera tributaire de l'étranger, si le gouvernement n'y met bon ordre. » — « Eh! que voulez-vous qu'y fasse le gouvernement? » — « Ignorez-vous, nous fut-il répondu, qu'il existe en Italie des Conservatoires de danse d'où sont sorties la plupart des célébrités applaudies sur notre scène? L'administration française s'est émue, paraît-il, de la détresse de notre corps de ballet, et elle songerait à importer chez nous cette utile institution des Conservatoires de danse, qui aurait pour avantage d'ouvrir aux femmes une carrière nouvelle et lucrative. »

— Fort bien. Après les Conservatoires de musique, les Conservatoires de danse. Voilà les femmes bien loties.

Vous chantiez! j'en suis fort aise :
Eh bien, dansez maintenant.

Une dame prit alors la parole : — « A vous entendre, Messieurs, nous ne serions donc bonnes qu'à chanter et à danser? Si une pauvre fille montre quelque aptitude aux beaux-arts, vite on la voue au théâtre. Le gouvernement l'y convie et s'y fait son tuteur. Et, cependant, pour quelques premiers sujets qui de temps en temps sortent des classes, combien de talents avortés, condamnés pour la vie aux planches malsaines de la banlieue ou de l'extrême province? Combien de vocations manquées qui vont s'éteindre entre la misère et la honte! La gloire même de premier sujet, à quel prix se paie-t-elle? Et cette fortune d'un jour, ne la voyez-vous pas souvent s'expier par les lentes souffrances d'une vieillesse besogneuse et méprisée? — Nous vous amusons, messieurs; vous voilà satisfaits. Les femmes ne peuvent-elles demander davantage? Plus d'une, engagée dans cette voie du théâtre où le gouvernement la patronne, s'aperçoit un peu tard qu'elle fait fausse route, et se demande si le senti-

ment de l'art dont la nature l'a douée ne lui donnait pas droit à une existence plus sûre, à une carrière plus respectée, à une gloire plus durable.»

La réponse est facile, reprit l'un de nous. Que reste-t-il de la Guimard? — Un souvenir, et pas des plus honnêtes. La Malibran et la Pasta ont charmé nos pères. Où sont les merveilleuses notes échappées de leur gosier? Autant en emporte le vent. Mais ce vent de l'oubli n'a pu balayer toutes les feuilles sur lesquelles Claudine Stella a mis son nom à côté de celui du Poussin. Allez au Louvre, allez à Florence; vous y trouverez madame Lebrun toujours vivante dans ses gracieux portraits. A Versailles, la statue de Jeanne d'Arc conserve la mémoire de la fille d'un roi qui serait morte inconnue, si elle n'avait demandé à un art plus noble que la danse une gloire aussi solide que le marbre sorti de ses mains.

L'Italie a eu de grandes cantatrices, des musiciennes de premier ordre, des danseuses dignes rivales de la Rosati. Cherchez leurs noms, les dictionnaires en sont pleins. Elle a eu aussi des femmes peintres, et de celles-là elle a gardé des œuvres, souvenirs vivants, témoignages réels, que le temps n'a pu détruire. On vous montrera à Venise des portraits de Maria Robusti, la fille du Tintoret. Au musée de Bologne, j'ai salué en passant Lavinia Fontana, peintre du pape Grégoire XIII, et Élisabeth Sirani, qui forma la première un atelier de jeunes femmes. Aux *Uffizii* de Florence, on s'arrête devant la terrible *Judith* d'Artemisia Gentileschi, et à l'Académie, à côté du dominicain Fra Angelico, se cache la timide figure d'une religieuse du même ordre, sœur Plautilla Nelli. Que dis-je? les femmes peintres ont aussi leur patronne au Paradis. On conserve à Bologne comme une relique un précieux panneau peint de la main de sainte Catherine Vigri, que la peinture a conduite, mieux que ne l'eût fait la danse, aux honneurs de la canonisation.

Dans les Pays-Bas, dans les Flandres, en Allemagne, les femmes peintres et les femmes graveurs se présentent en foule. Le nom de Marguerite Van Eyck se lie étroitement à la découverte même de la peinture à l'huile. Otto Venius, Terburg, Godefroy Schalken, Van Huysum, ont eu pour élèves leurs filles ou leurs sœurs. Une Marguerite Godevoyck mérita d'être surnommée la perle de la jeunesse de Dordrecht. Rachel Ruisch, peintre attitrée de l'électeur palatin, à quatre-vingts ans, mère de dix enfants, tenait encore le pinceau d'une main vaillante. Angelica Kauffmann, musicienne habile, ne vit dans la musique qu'un délassement et fit de la peinture l'art de toute sa vie.

Sans sortir de chez nous, l'ancienne Académie de peinture et de sculpture, plus libérale que l'Institut, comprit qu'elle ne pouvait sans injustice exclure les femmes, et tels furent l'empressement des femmes à se

présenter et la courtoisie des hommes à les recevoir, que le roi se vit obligé à diverses reprises de fixer à quatre le nombre des académiciennes. Dès 1663, l'Académie ouvrait ses portes à la femme du sculpteur Girardon, Catherine Duchemin, peintre de fleurs; six ans après, les sœurs de Boulogne étaient admises en la même qualité. En 1672, Sophie Chéron, peintre de portraits; en 1676, Anne Strésor, miniaturiste, viennent s'asseoir à côté de Lebrun et des Audran.

L'année 1680 offre le nom d'une veuve Godequin, sculpteur en bois, et l'année 1682 celui de Catherine Perot, peintre de fleurs et d'oiseaux en miniature, auteur d'un excellent petit traité sur cet art. En 1720, les Watteau, les Nattier, les Lemoine regardèrent comme un honneur de pouvoir s'associer la célèbre Rosalba, la reine du pastel. Madame Vien fut reçue en 1757. La fin du XVIIIe siècle vit encore entrer à l'Académie madame Vallayer-Coster, talent fin et délicat; madame Roslin, rivale de son mari; madame Lebrun et madame Guyard, deux portraitistes d'une distinction réelle.

En dehors de l'Académie, bien d'autres femmes artistes surent se faire un nom honorable et respecté. Déjà, avant sa fondation, on avait vu Suzanne Courtois mettre la main à ces remarquables émaux qui se fabriquaient à Limoges. Marguerite Bahuche fut employée par Henri IV à la décoration de la galerie devenue depuis la galerie d'Apollon; pendant que Bunel, son mari, y représentait les rois et les hommes de guerre, elle peignit en regard les portraits des reines et des dames illustres. Le crayon d'Élisabeth Duval ne le cédait pas à celui des Dumonstier. Mademoiselle Basseporte, peintre des plantes du Jardin du Roi, luttait avec la nature de fraîcheur et d'élégance. La femme de Subleyras s'appliquait avec succès à la miniature. Les trois sœurs Parrocel se distinguèrent comme peintres de fleurs et d'animaux, de portrait et d'histoire. Dans ces gracieuses mains, habituées aux travaux délicats, le pinceau n'était pas seul à alterner avec l'aiguille. La pointe de l'aqua-fortiste ou le burin du graveur remplaça plus d'une fois le pinceau. A côté des amateurs, telles que madame de Pompadour, la comtesse de Lubersac, la princesse de Neufchâtel, les femmes de Boucher, de Lemoine, d'Oudry, et tant d'autres, on peut citer des graveurs de profession pour lesquelles l'exercice d'un art élevé devint un métier productif, madame Bertaud, madame Coulet, les sœurs Moitte, les sœurs Chenu, madame Beauvarlet, madame Baquoy, les sœurs Ozanne, etc. — Que de noms encore il faudrait joindre à cette nomenclature déjà bien longue, si nous voulions suivre jusqu'à nos jours les femmes artistes, depuis madame Auzou, madame Mongez, peintre et graveur, madame Haudebourt, mademoiselle Gérard, made-

moiselle Mayer, madame Hersent, madame de Mirbel, toutes remarquables en des genres divers, jusqu'à leurs dignes successeurs madame Herbelin, madame O'Connell, mademoiselle Rosa Bonheur, sans oublier ce sculpteur d'un sentiment exquis, exilé à Florence, à l'ombre de Donatello et de Michel-Ange, mademoiselle de Fauveau.

La musique et la danse ne sont donc pas les seuls arts qui puissent conduire une femme à la fortune et à la gloire. La peinture, la gravure, la sculpture même lui promettent des succès plus faciles, une aisance plus sûre, parce qu'elle est mieux acquise, une renommée moins fragile, et surtout une existence plus paisible et plus chaste. Certes, dans le grand nombre de celles que nous avons énumérées, il en est qui ne sauraient être citées comme des héroïnes du foyer domestique. Aucune, du moins, n'a trouvé dans l'art même qu'elle exerçait une tentation de tous les jours, un piége permanent, un abîme sans cesse ouvert et toujours avide; aucune ne s'est vue placée dans cette horrible alternative, ou de briser sa carrière, ou de rompre pour jamais les liens qui la rattachaient à la société honnête. L'artiste dramatique rencontre déjà sur les bancs du Conservatoire des regards qui l'offensent; le jour où elle en passe le seuil, une vie de hasard s'ouvre devant elle, et le hasard dans la vie, c'est le désordre. Poussée de ville en ville à la poursuite d'un engagement précaire, exposée à des hommages qui se croient tout permis, exploitée par des agents infâmes, aux prises pour le moins avec la cupidité et l'ignorance dans ce duel de l'honneur et de la gloire, trop souvent elle perd l'un sans atteindre l'autre, et, forcée de descendre de ce piédestal de planches où elle a paradé sans fruit, c'est dans les bras de la misère qu'elle s'éteint, honteuse d'avoir vécu.

L'artiste musicienne a moins de périls à courir. Mais n'est-ce pas déjà trop pour la pudeur d'une femme que de produire aux yeux du public, non-seulement son talent, mais sa personne même? Heureuses encore celles qui arrivent après de longs efforts à cette exhibition de quelques heures que l'on nomme un concert! Combien passent leur vie à traîner de maison en maison un talent tarifé au cachet, sans franchir jamais la distance qui sépare le professeur de l'artiste!

Bien différente est la condition de la femme qui s'adonne aux arts du dessin. Peintre, graveur ou sculpteur, ses œuvres seules ont affaire avec le public. Sa personne est sacrée; nul ne viendra soulever le voile qui cache son visage; nul ne lui criera de se montrer. Jeune fille, elle pourra veiller, chaste et pure, au coin d'un foyer solitaire; épouse, — car elle peut sans dérision être épouse, — elle ne verra pas disputer par d'autres, comme un droit acquis, ses sourires et ses tendresses; mère, — car elle

peut sans déshonneur devenir mère, — elle élèvera ses enfants sous un nom qu'ils ne seront jamais tentés de mépriser. Des expositions ouvertes à tous lui permettront de donner au public la mesure de son génie ou de son talent. La critique ne s'attaquera qu'à ses œuvres, et l'éloge, si elle le mérite, lui sera donné dans des termes qu'elle pourra lire sans rougir.

Mais surtout, et c'est ici le point capital qui la sépare des musiciennes et des chanteuses, la femme peintre ou graveur pourra mener dans l'ombre une existence oubliée, ne jamais se nommer en public, ne jamais paraître aux yeux du monde, et trouver cependant dans l'exercice des beaux-arts des ressources suffisantes pour l'honneur de sa vie. La musicienne, l'artiste dramatique et la danseuse même sont tenues d'avoir du génie. La condition de leur éducation est d'aspirer au premier rang. Quelle élève du Conservatoire se résignera, après ses classes, à devenir choriste et à le demeurer toute sa vie? Une musicienne peut-elle prendre place à l'orchestre d'un petit théâtre? Non; pour l'une et pour l'autre, primer est une nécessité, et la plus cruelle : le Conservatoire de musique ne produit que des premiers sujets. S'il existait un Conservatoire de dessin, il en sortirait des artistes; — il en sortirait aussi et avant tout des ouvrières.

L'art plastique, en effet, a cela de beau et de grand, qu'il n'habite pas seulement les sommets, il descend par une pente douce jusqu'aux détails les plus intimes et les plus familiers de la vie. Comme ces eaux qui coulent des glaciers, il se partage en mille filets cachés sous la mousse, il serpente aux flancs des coteaux; ici il s'épanche en cascades, là il bruit doucement entre deux pierres, et dans la plaine même, à côté du fleuve, il forme des ruisseaux qui fécondent notre existence et s'infiltrent dans nos habitudes. Il n'est pas un objet à notre usage qui ne soit du domaine de l'art, parce qu'il n'en est pas un pour lequel l'art n'ait dû mettre en œuvre, à l'aide du goût, les forces inertes de la nature. Le goût musical ne touche à aucun point de la vie journalière; le goût plastique touche à tout; l'art musical est du luxe; l'art plastique est de nécessité.

Ainsi la femme peintre, alors même qu'elle ne produira pas de grandes toiles, pourra exercer la peinture. Quelle main plus délicate saura mieux décorer les porcelaines fragiles dont nous aimons à nous entourer? Qui reproduira sur l'ivoire, avec un sentiment plus exquis de la tendresse maternelle, les traits d'un enfant aimé? Et, pour descendre au métier même, où trouver ailleurs que chez les femmes la patience et le soin qu'exige le coloriage des planches de botanique, des images de piété, des estampes de toute espèce? La librairie emploie déjà des centaines d'ouvrières enlumineuses. C'est à des mains féminines, incapables d'élever

nos grands monuments de pierre, que l'industrie du cartonnage demande ces frêles édifices, premières joies de l'enfance. A côté des travaux d'art industriel où se montre déjà la femme, combien d'autres auxquels elle s'appliquerait utilement! N'est-il pas ridicule de voir un homme aux larges épaules et aux favoris touffus tracer les dessins des broderies et des dentelles? A Lyon, la fabrication des étoffes occupe des milliers de bras d'hommes et de femmes; mais les hommes seuls ont le privilége d'inventer les combinaisons de traits et de couleurs destinées à séduire la coquetterie féminine. N'y a-t-il pas là un contre-sens? Le goût féminin, développé par l'éducation artistique, ne broderait-il pas sur les châles, les tapis, les rubans, des fantaisies bien plus brillantes?

Les tapis de Smyrne et de Caramanie, si estimés partout, sont une preuve de ce que peut produire le génie de la femme. Tous sont tissés par des mains féminines. Quand une enfant est arrivée à l'âge de tenir une navette, on lui donne des laines de toutes les couleurs, entre deux arbres on tend une corde, et l'on dit à la jeune ouvrière : « A toi de faire ta dot. » Un modèle grossier, les traditions du village, l'exemple de ses compagnes, les conseils de sa mère, sont ses seuls guides; elle n'a pour maître que son caprice, et c'est suivant le plaisir de ses yeux qu'elle assortit les couleurs et combine les lignes. L'œuvre se poursuit lentement. Chaque année ajoute une bande à l'étoffe. Lorsqu'enfin le temps est venu de songer au mariage, la main de l'ouvrière s'arrête, le tapis est vendu, et le produit devient la dot de la jeune épouse.

Faut-il citer un fait plus concluant, qui touche de plus près et à notre temps et à notre pays? Il existe au Mans une fabrique de vitraux peints qui a déjà fourni de belles verrières à diverses églises, entre autres à la chapelle de l'avenue de Saxe, à Paris, et, tout récemment, à l'église de Notre-Dame de Passy. Or, sait-on par qui ces vitraux ont été peints? Par des femmes. La fabrique est un couvent, un de ceux dont la règle, la plus sévère que puisse suivre une communauté de femmes, interdit tout rapport direct avec l'extérieur. Les Carmélites du Mans ont commencé par peindre des bannières pour de pauvres églises; puis, comme on venait de leur construire une chapelle, elles eurent l'idée et le bon goût de substituer aux vitres blanches, dont on se préparait à garnir les croisées, des vitraux peints. Sans autres ressources que celles que pouvait leur fournir l'intérieur du cloître ou celles que laissait entrer l'étroite ouverture de la grille, garnie d'un double voile noir, c'est-à-dire sans maîtres et sans autres modèles que des gravures, ces courageuses filles sont parvenues à établir un atelier de peinture sur verre dont les produits ont été l'objet d'une récompense à l'Exposition universelle de 1855. Aujourd'hui

cet atelier, dirigé exclusivement dans toutes ses parties par des mains féminines, rivalise avec les fabriques de Tours et de Clermont.

Nous verrions bien d'autres merveilles si le goût des femmes, dirigé et nourri par une bonne éducation, remplaçait le goût des hommes dans certaines branches de l'art industriel. La bijouterie leur offrirait un vaste champ, où elles pourraient aborder presque tous les travaux. Dans la sculpture du bois, tout ce qui est de simple ornement recevrait de leur inspiration une grâce particulière. Celles qui trouveraient les plus riches dispositions pour nos étoffes, sauraient inventer aussi, pour les meubles que ces étoffes recouvrent, les formes les plus élégantes. La lithographie, la gravure, et surtout la gravure sur bois, gagneraient à passer des mains des hommes dans celles des femmes. L'homme n'est pas fait pour la vie exclusivement sédentaire ; la femme, au contraire, la supporte sans inconvénient ; elle supporte mieux aussi cette attention de tous les instants, cette immobilité active qui est le propre du graveur. Ses doigts agiles, habitués à tenir l'aiguille, se prêtent plus facilement aux menues opérations, à l'emploi des petits outils, à la succession de mouvements imperceptibles, qu'exige la taille du bois. Le travail du cuivre et de l'acier demande aussi une patience et une minutie bien plus compatibles avec la nature de la femme qu'avec celle de l'homme. Ce n'est qu'en se féminisant, en quelque sorte, que l'homme arrive à obtenir le développement de ces facultés, contraires à sa constitution physique, et c'est toujours aux dépens de sa force.

Il y aurait donc tout profit, et pour l'art et pour les femmes, à voir les femmes s'adonner plus généralement à la pratique des beaux-arts. Ce résultat serait atteint si elles trouvaient dans notre société civilisée des ressources d'éducation artistique égales à celles des hommes.

Or, il n'en est rien. Non-seulement il n'existe pas de conservatoires de dessin, mais il n'existe, en France, qu'une seule école publique gratuite de dessin pour les femmes : c'est celle que la ville de Paris a fondée, et que dirige avec tant de talent mademoiselle Rosa Bonheur. « On n'imagine pas, dit la directrice elle-même, les services rendus par cette seule petite école à des peintres sur porcelaine, sur émail, peintres de fleurs, graveurs, lithographes, etc. » Mais ce sont là des services restreints et un enseignement insuffisant. La France possède, dans tous les chefs-lieux de départements et dans d'autres villes importantes, des écoles communales de dessin. Qui nous expliquera pourquoi les femmes en sont exclues? Faut-il voir dans ce fait une intention, ou une simple inadvertance? Nous penchons volontiers pour la dernière hypothèse, tant la première nous paraît invraisemblable. Étant donnés les conservatoires de musique, où l'enseignement

est distribué également aux jeunes gens de l'un et de l'autre sexe, quel motif sérieux peut s'opposer à ce que l'enseignement du dessin soit aussi distribué également aux jeunes filles et aux jeunes garçons? Il serait curieux d'entendre l'administration s'expliquer sur ce point. Pas une de ses objections qui ne puisse aussitôt se retourner contre elle, avec d'autant plus de force, qu'en facilitant aux jeunes filles l'entrée d'une carrière précaire, où la vertu, au milieu de tant d'obstacles, devient presque de l'héroïsme, l'administration n'est pas à l'abri de tout reproche, tandis qu'en leur ouvrant une porte qui mène à une foule de professions honorables, elle ne serait que bienfaisante. L'administration s'est faite la tutrice des faibles : que dirait-on d'un tuteur qui, au lieu de pousser sa pupille dans la voie de l'honnêteté et du travail, ne songerait qu'à s'en servir pour ses plaisirs ou pour ses fredaines?

La société des Amis des arts de Dijon a pris, à ce sujet, une initiative louable. Dans un Mémoire que nous avons sous les yeux [1], où sont développées avec plus d'autorité les considérations que l'on vient de lire, elle demande au préfet de la Côte-d'Or l'établissement d'une école gratuite de dessin pour les femmes. Mais ici, j'en ai peur, la Société dijonnaise fait fausse route. Demander à l'administration la création d'une œuvre nouvelle, y pensez-vous? Innover, quand le *statu quo* est si commode! Innover! Mais c'est bouleverser les budgets, c'est provoquer un déluge de paperasses, c'est mettre en révolution non-seulement une mairie et une préfecture, mais, par contre-coup, deux ou trois ministères; c'est enfin vouer au linceul vert des cartons une question vitale qu'il serait bon et qu'il est facile de résoudre.

Il suffirait, ce nous semble, d'obtenir, dans les écoles communales de dessin qui existent actuellement, l'admission des jeunes filles sur le même pied que les jeunes garçons. Il n'en coûterait que quelques bancs de plus. Les mêmes maîtres serviraient. On peut d'ailleurs s'en remettre aux lumières, ou plutôt au simple bon sens des directeurs de ces écoles, pour prendre les mesures d'ordre intérieur immédiatement indispensables. Plus tard, par la marche nécessaire des choses, se produiraient, une à une, les améliorations, à mesure que le nombre des élèves augmentant, l'administration communale se verrait la main forcée.

Faire adopter le principe, telle est évidemment, en toute affaire, la première nécessité. L'application pratique arrive ensuite d'elle-même, à

1. Mémoire présenté à M. le préfet du département de la Côte-d'Or par la société permanente des Amis des arts de Dijon, sur l'utilité d'établir dans cette ville une école de dessin pour les femmes. — Dijon, imp. et lith. Eugène Jobard.

son temps et à son heure. Or le principe ici ne peut qu'être dans les vœux de tous les honnêtes gens. Son adoption n'excède pas les attributions communales : une délibération du conseil municipal, le vote de quelques centaines de francs de plus au budget de la ville, il n'en faudrait pas davantage. Si le préfet refusait son approbation, on recourrait alors à l'administration supérieure. Mais l'intervention du ministre ne peut être indispensable en cette occasion; un vœu des conseils généraux n'est pas même nécessaire, puisqu'il s'agit seulement d'une modification intérieure dans des écoles qui demeurent tout entières à la charge des communes. Ce n'est donc plus la société de Dijon seule, ce sont toutes les sociétés du même genre qui devraient, chacune en leur pays, unir tous leurs efforts afin d'obtenir une amélioration d'une sérieuse importance pour l'avenir social de la France.

En effet, plus on examine cette question, plus on la voit s'agrandir. A côté de l'intérêt moral que nous avons signalé d'abord, se place un intérêt que l'on peut appeler social. Les économistes modernes s'accordent à regarder comme une des plaies de notre temps, comme un péril sérieux pour l'avenir, l'envahissement des villes par les travailleurs des campagnes. Or, ce qui attire les ouvriers dans les villes, ce n'est pas seulement la perspective d'un salaire élevé, c'est surtout l'attrait d'un travail facile, qui demande plus d'adresse que de force. La plupart de ces travaux sont accessibles aux femmes. Leur fournir, par l'enseignement gratuit du dessin, les moyens de s'y adonner, ce serait, en améliorant ces travaux eux-mêmes, restreindre de plus en plus les professions qui peuplent les villes d'hommes inutiles et dangereux. Le développement abusif de l'adresse, chez l'homme, est un fait aussi anormal que le développement de la force chez la femme, et ce fait ne se produit jamais sans que la force de l'homme s'irrite et cherche à côté un aliment que le travail lui refuse. « Si donc, dit l'auteur du Mémoire, l'envahissement de la femme dans les spécialités qui nous occupent, devait avoir pour effet d'éloigner des villes certains hommes qui y arrivent artistes et qui y végètent manœuvres, il n'y aurait pas grand mal, assurément. La société ne pourrait que gagner à retenir, autour du clocher de leurs villages, une foule de fausses vocations et d'ambitions déçues; il y aurait profit tout à la fois pour la sécurité publique, pour la morale, pour le bien-être général, à ce que le soc de la charrue ne fût pas changé en burin dans une main inhabile, et à ce que d'excellents cultivateurs fussent moins empressés à devenir de mauvais peintres ou de détestables sculpteurs. Il y aurait justice, enfin (et que dire contre la justice?), il y aurait justice à ce que, chez une nation chrétienne et parvenue au faîte de la civilisation, la

femme pût prendre sa part du travail utile et du progrès honnête[1]. »

Ainsi tombe la principale objection que pourraient élever, contre des idées si simples, les hommes préoccupés d'économie sociale, l'objection de la concurrence. L'histoire prouve que cette concurrence ne saurait constituer, pour les hommes artistes, un véritable danger : le génie mâle n'a rien à redouter du goût féminin. Au premier les grandes conceptions architecturales, la statuaire, la peinture dans son expression la plus élevée, la gravure des œuvres qui exigent une plus haute conception de l'idéal, en un mot, le grand art. Aux femmes, les genres que les femmes ont de tout temps préférés : le portrait, si aimable sous la main de madame Lebrun ; le pastel, où la Rosalba s'est montrée l'égale de de La Tour; la miniature, qui semble appeler les doigts délicats d'une madame de Mirbel ou d'une madame Herbelin; les fleurs, ces prodiges de grâce et de fraîcheur, avec lesquelles la femme seule peut lutter de fraîcheur et de grâce; le genre et toutes ses variétés, depuis les poétiques rêveries de mademoiselle Mayer et les scènes familières chères au pinceau de mademoiselle Gérard, jusqu'aux animaux dont mademoiselle Rosa Bonheur s'est fait le poëte aimé. Aux femmes surtout la gravure, cet art de sacrifices, qui correspond si bien au rôle d'abnégation et de dévouement que la femme honnête remplit avec bonheur sur la terre, et qui est sa religion. Aux femmes, enfin, ces arts secondaires déjà énumérés, qui conviennent spécialement à leur nature et à leur caractère. Car le génie de l'homme souffre de s'enfermer dans un genre trop étroit; une ambition secrète le dévore et le pousse à monter. « L'esprit de la femme — c'est une femme qui le dit — est plus souple, plus fin, moins orgueilleux et plus facile à diriger[2]. » La femme se contente du second rang, si le salaire d'un travail inférieur suffit à lui procurer les moyens de plaire.

Une autre objection plus grave peut nous être adressée au nom des femmes mêmes. — Eh quoi! nous dira-t-on, osez-vous bien faire luire aux yeux des familles ce décevant mirage de la carrière des beaux-arts? Comptez autour de vous les jeunes gens qui luttent sans succès contre les privations et les déboires de la vie d'artiste. Même avec l'aide du gouvernement, combien végètent dans les bas-fonds d'une profession illusoire, qui ne devient jamais pour eux un gagne-pain! Et vous voudriez ouvrir aux jeunes filles cet abîme de misère! N'y a-t-il pas déjà des femmes peintres, et n'y en a-t-il pas déjà trop? Allez au Louvre un jour d'étude; ce ne sont que jupons perchés sur les échelles, ce ne sont que

1. Mémoire cité, pages 16-17.
2. Mademoiselle Rosa Bonheur, dans le Mémoire cité, page 19.

mains féminines brossant avec ardeur d'immenses toiles, dont le moindre inconvénient est de populariser les fadeurs du Guide et de Mignard, aux dépens des saines beautés de Raphaël et de Poussin.

Sans doute, s'il ne s'agissait que de doubler le nombre des rapins en jupons, nous nous croirions coupables et envers l'art, et envers la société. Mais tout ce qui précède proteste contre une telle imputation. Que les demoiselles de bonne famille, dans les couvents, dans les pensionnats ou chez elles, apprennent le dessin et la peinture, nous n'y voyons aucun inconvénient. Ce talent d'agrément en vaut bien un autre; il a, sur le piano, l'avantage de ne point faire de bruit et de coûter moins cher. Que quelques-unes de ces jeunes personnes, dont les parents sont assez riches pour payer des maîtres, poussent plus loin leurs études et arrivent à copier, tant bien que mal, les originaux du Louvre, c'est affaire à elles et à leurs parents. Enfin, qu'un petit nombre, mieux douées, trouvent dans le métier de copiste un gagne-pain, soit encore; nous ne nous en plaindrons pas, si leur talent ne doit servir qu'à reproduire des chefs-d'œuvre. Nous voudrions, au contraire, voir tous les chefs-d'œuvre du Louvre reproduits avec goût à un nombre indéfini d'exemplaires, aller enrichir les Musées et les Écoles de province, et cette tâche toute modeste convient certainement aux femmes. Nous voudrions aussi voir l'enseignement du dessin, et surtout du dessin linéaire, devenir partie essentielle de l'éducation des jeunes filles. Car souvent telle main, qui exécute des merveilles de broderie, faute d'avoir appris à se servir d'un compas et d'une règle, ne sait tracer ni un triangle, ni un rond. Nous voudrions enfin, sans aucun doute, voir se former, par tous les moyens possibles, de grands artistes, hommes ou femmes; et, quant à ces dernières, nous n'ignorons pas qu'il existe à Paris des ateliers ouverts pour elles seules, des Académies qui leur offrent toutes les ressources d'études; nous savons qu'un de nos peintres les plus distingués, M. Léon Cogniet, a pris à tâche de former un grand nombre d'élèves femmes, dont le talent lui fait honneur.

Mais là n'est pas la question. On ne demande pas au gouvernement de rendre accessible aux femmes peintre l'école des Beaux-Arts ou la pension de Rome; on demande que les jeunes filles soient admises, comme les jeunes garçons, à participer au bénéfice de l'enseignement du dessin, que distribuent gratuitement les écoles communales.

Or, quel est, parmi les jeunes garçons, le public qui suit les cours des écoles communales de dessin?

Il y a d'abord les fils d'ouvriers qui se destinent à un état pour lequel le dessin est nécessaire, ou seulement utile. Eh bien! dans le nombre des états réservés aux femmes, il en est pour lesquels le dessin serait utile

ou même nécessaire. Dans le nombre des états que se réservent les hommes, il en est que les femmes exerceraient avec fruit, si elles y étaient préparées par l'enseignement du dessin. C'est précisément cet enseignement qui leur fait défaut, tandis qu'il est distribué gratis aux jeunes garçons. De là, entre les fils d'ouvriers et les filles d'ouvrières, une inégalité choquante; de là, selon l'expression du Mémoire cité, une question de justice.

Mais, à côté des fils d'ouvriers, une autre catégorie de jeunes gens fréquente les classes de l'école communale de dessin : ce sont ceux qui, placés par leur naissance au-dessus des artisans, faute de pouvoir vivre en bourgeois, se font artistes, moitié par vocation, moitié par nécessité. Ceux-là demandent à l'école gratuite de dessin les moyens de développer, sans être à charge à leurs familles, des talents naturels qui peuvent les conduire à une position honorable.

De même chez les femmes, au-dessus des artisanes qui ne vivent que de leur métier, au-dessous des demoiselles qui n'ont pas besoin d'un gagne-pain, il y a toute une catégorie de jeunes filles pas assez pauvres pour descendre au métier, pas assez riches pour vivre sans rien faire. Les unes s'emploient à la tenue des livres, les autres se consacrent à l'enseignement; toutes demandent à leur intelligence, et non pas à leurs mains, les moyens d'arriver à une position meilleure. C'est de cette classe intermédiaire que sortent les institutrices et les dames de comptoir; c'est dans cette classe que se recrutent les élèves des Conservatoires de musique; c'est aussi celle qu'intéresse plus directement la question qui nous occupe.

Et d'abord, si l'on veut bien le remarquer, entre les jeunes garçons et les jeunes filles de cette catégorie il existe une différence radicale. Tandis que les jeunes garçons ont à se créer par leur talent une position sociale, pour les jeunes filles il s'agit seulement, à peu d'exceptions près, d'améliorer la position que leur naissance leur a faite. Il est bien rare, en effet, qu'une jeune fille ne trouve pas auprès de sa famille son pain assuré jusqu'au moment où un mari se charge de le lui assurer à son tour. On peut donc, sans crainte de les lancer dans une voie périlleuse, ouvrir aux femmes la carrière des beaux-arts. Cette position meilleure que quelques-unes cherchent au Conservatoire, les arts du dessin la leur donneraient. Mais le théâtre fait payer bien cher le peu de bien-être ou de gloire qu'il procure : s'il affranchit la femme des devoirs de la société, il l'exclut aussi de ses droits. En suivant les cours gratuits de dessin, une jeune fille de condition égale acquerrait, sans plus de frais d'éducation, un talent aussi propre à améliorer sa position, et bien préférable en ceci

qu'il lui conserverait son rang et ses droits dans la société de ses semblables. Les filles de Syrie apprennent à tisser leur dot. Combien de nos demi-bourgeoises s'estimeraient heureuses de posséder au bout de leurs doigts une dot toute faite! Combien de pères de famille s'applaudiraient d'un pareil résultat!

Ce serait donc offrir à un grand nombre de familles de précieuses ressources que d'étendre aux femmes le bienfait de l'enseignement gratuit du dessin. Métier pour les unes, art pour les autres, pour toutes cet enseignement serait la porte d'une carrière où leur vertu ne courrait aucun risque, où le salaire récompenserait le travail, où la gloire quelquefois couronnerait le talent. Tintoret, qui n'était pas un bourgeois, ne permit pas à sa fille de s'écarter de la peinture du portrait, parce qu'il jugeait l'étude du modèle vivant incompatible avec la pudeur de la femme. Les pères de famille qu'arrête aujourd'hui un semblable scrupule, enverraient sans crainte leurs filles dans une école où le dessin linéaire et le dessin de l'ornement seraient enseignés au même titre que le dessin de la figure, l'art de modeler au même titre que l'art de peindre. Ceux qu'effraie la perspective des études coûteuses de l'atelier et des dépenses de temps et d'argent, inhérentes à la peinture d'histoire, verraient avec joie leur fille embrasser une profession telle que celle de graveur, dont les frais d'établissement se réduisent à une somme minime et qui n'appelle pas la femme hors du foyer domestique. Dessins de broderies, dessins d'étoffe, enluminure et coloriage, gravure sur métaux ou sur pierre, à quelque branche de l'art industriel que la femme appliquât son talent, la rémunération, toujours suffisante pour la jeune fille, apporterait à l'épouse et à la mère un surcroît de bien-être. Que si une vocation irrésistible la poussait au grand art, préparée par une bonne éducation, elle y rencontrerait moins de déceptions et d'épreuves, et elle n'aurait, en aucun cas, à regretter les frais de ses études premières.

L'aptitude des femmes pour les beaux-arts est un fait; leur droit à devenir artistes ne peut être contesté; les services qu'elles rendraient sautent aux yeux; leur intérêt se trouve ici d'accord avec la justice et la logique; l'art lui-même ne pourrait que gagner à cette diffusion des règles du goût. Sans parler de l'art industriel, où tant de jeunes filles de la classe ouvrière trouveraient à vivre, il est bien évident que, dans la peinture, la gravure et la sculpture, les femmes, qui aujourd'hui visent trop haut, devenues libres de choisir, auraient bien vite fait de préférer les genres les plus faciles et les plus familiers, et de laisser aux hommes les plus élevés et les plus glorieux. Là se réduit la question de la concurrence.

Cette concurrence, après tout, ne serait qu'une représaille légitime dans un pays et dans un siècle où les hommes se font commis de nouveautés ou piqueurs de bottines. Qui sait si elle ne serait pas un bien? Le développement libre du talent des beaux-arts chez les femmes, en leur ouvrant des carrières lucratives et sans péril pour leur dignité morale, aurait peut-être ce résultat inespéré de provoquer, chez les hommes de notre génération, le retour de ces vertus mâles dont leur honneur fait si volontiers bon marché.

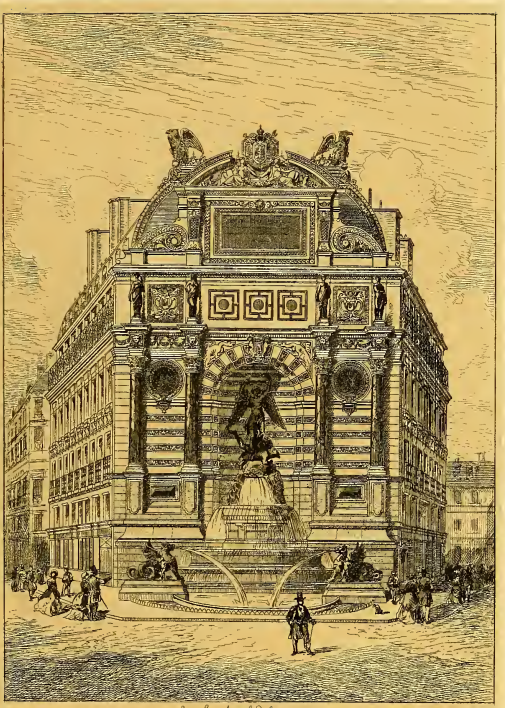
LÉON LAGRANGE.

LA FONTAINE SAINT-MICHEL

Ce n'était point sans une certaine impatience que l'on attendait le jour où il serait enfin permis de contempler la fontaine monumentale que la ville de Paris vient de faire construire sur la place Saint-Michel. Ce que l'on disait de la richesse des matériaux divers employés; ce que l'on savait du programme imposé au talent des sculpteurs; l'ignorance même, où l'on était de la valeur personnelle du jeune architecte qui avait conçu et qui dirigeait ce grand ouvrage; tout appelait l'intérêt.

Quelques constructions particulières dans Paris, les maisons de garde du bois de Boulogne, imitations fort libres du style gothique; l'arrangement assez critiquable donné à la nouvelle base de la fontaine du Châtelet, ne semblaient point justifier suffisamment, aux yeux d'une partie du public, cette haute faveur d'un monument nouveau à construire. Mais la franchise du programme iconographique adopté, et la volonté de faire intervenir la couleur des matériaux comme élément architectonique laissaient croire à l'une de ces heureuses audaces qui expliquent un choix et absolvent celui qui en a été l'objet. On attendait quelque œuvre originale un peu en dehors des traditions classiques, homogène dans sa conception, et par suite dans sa réalisation. Le résultat a-t-il répondu à l'espoir?

Le but à atteindre était de cacher les maisons particulières qui forment, sur la place Saint-Michel, l'angle du boulevard de Sébastopol, et d'une autre voie symétrique, dont le commencement seul est bâti. Ce placage devait être une fontaine, et cette fontaine était destinée à symboliser *le Triomphe du bien sur le mal*. Si le mal, dans le monument, nous semble l'emporter sur le bien, faut-il, d'abord, en rendre entièrement responsable l'architecte? Nous ne le pensons pas. D'abord une commission des beaux-arts avait adopté les dispositions générales de la construction nouvelle : or, comme l'opinion dominante a dû y être celle qui froissait le moins d'opinions individuelles, le résultat définitif a été un compromis, c'est-à-dire une œuvre banale, sans signification et sans



Jean Gaucherel del et sculp.

FONTAINE S^T MICHEL.

Imp.^ie de Delâtre Fils

caractère. Puis, pour nous, un monument soumis aux exigences de l'alignement, et d'un alignement oblique, est condamné d'avance. La fontaine Molière l'avait démontré jadis, et ce précédent était assez fâcheux pour qu'il fût permis de supposer que l'on éviterait de renouveler l'entreprise. De quelque côté que se place le spectateur, le monument, à cause des angles obtus que forment ses façades, se présente à lui d'un air gauche; les perspectives fuyantes étant faussées, les lignes semblent manquer d'aplomb. Puis ces façades latérales étant nécessairement verticales, afin de cacher les maisons adjacentes, empêchent le monument de pyramider, quoiqu'on en ait; résultat d'autant plus fâcheux que la hauteur est considérable et que la difficulté est grande de garnir ce vaste champ où les retraites et les saillies sont interdites sur les extrémités.

Enfin une fontaine, surtout quand elle lance des torrents d'eau, peut-elle être adossée à des maisons? Oui, si l'architecture n'est qu'un caprice; non, si elle est un art raisonné. Que suppose, en effet, un édifice dans le genre de la fontaine Saint-Michel? Une chute d'eau amenée par un canal débouchant d'une montagne dont cet édifice cache les flancs, ou, pour le moins, un réservoir. Sans cela on ne s'expliquerait ni cette eau qui tombe en cascade, ni ce grand mur sans ouvertures qui en domine le point de sortie. Avancez; passez derrière cette construction, vous reconnaîtrez que ce n'est qu'une façade et qu'il n'y a ni canal ni réservoir dans les maisons banales placées en arrière. Ces nappes liquides qui semblent s'épandre d'un rocher y montent au contraire par des tuyaux souterrains, et ce rocher pourrait être isolé au milieu de la place que l'eau n'en sortirait pas moins. Il fallait donc isoler cette fontaine. Le résultat eût été d'accord avec la nature des choses et l'on n'eût point tenté d'accomplir une œuvre condamnée d'avance par l'expérience et par le raisonnement; c'est-à-dire une fontaine adossée à des maisons, et un monument s'alignant avec des façades obliques.

Examinons maintenant comment M. Davioud s'est acquitté de la tâche dont on l'a chargé et dont il est, après tout, responsable. Voyons quel ensemble il a su réaliser avec ces assises entassées les unes par-dessus les autres jusqu'au faîte le plus élevé des sept étages qui composent les maisons parisiennes.

Le monument se divise en quatre grandes sections horizontales : un soubassement contre lequel s'appuient plusieurs séries de vasques concentriques ; un ordre de quatre colonnes corinthiennes en saillie sur le nu du mur, placées deux à deux de chaque côté d'une grande niche; une frise que surmonte un attique; puis, au centre seulement, un panneau dominé d'un fronton brisé. Suivant le sens vertical, c'est en trois divi-

sions, indiquées par les colonnes, que nous fractionnerons le monument. Au centre sont les vasques, la niche, un attique garni de plaques de marbre diversement colorées; le grand panneau qui porte une inscription relatant sous quel règne et par qui cette fontaine a été élevée, et à quel saint elle est dédiée; enfin le fronton portant les armes de l'empire.

Chacune des parties latérales est ornée d'assises à bossages simples sur le soubassement, à bossages ornés entre les colonnes; puis des soffites et des frises surmontent celles-ci. L'attique est rempli par deux écussons, et une grande volute s'appuyant au panneau central termine le tout. Au-dessus, de chaque côté de la partie centrale, apparaissent les combles des maisons dominés par une crête en plomb que terminent deux aigles de même matière. Ainsi, pour résumer, nous comptons quatre étages au centre, et trois sur les côtés, en ne tenant pas compte des combles : de telle sorte que le monument pyramide autant qu'on a cru pouvoir le faire, en respectant l'alignement des rues adjacentes.

Le style adopté est en général celui de la Renaissance la plus avancée, celle de la galerie du bord de l'eau, au Louvre; mais l'effet général est celui des pavillons du nouveau Louvre qui imitent, à ce qu'on assure, le style Louis XIV. Nous retrouvons les mêmes bossages qu'à la galerie, soit autour de la niche centrale, soit sur les murs latéraux; la même clef de voûte à la niche qu'à l'entrée de l'une des cours; tandis que ces quatre colonnes en saillie, cette haute ordonnance centrale avec son fronton brisé, surchargé d'ornements et de figures rappellent les pavillons que nous venons de citer.

On a dit que la fontaine Saint-Michel, « traitée dans le style pompeux « du XVIe siècle, rappelait néanmoins, par ses détails, la pureté du style « grec. » Voilà certes deux affirmations assez difficile à concilier, en outre que la qualification de « style pompeux » ne convient guère au XVIe siècle, qui s'est surtout complu à chercher la grâce et qui l'a souvent trouvée. Mais la pureté grecque alliée à la renaissance, c'est un accord, désirable sans doute, que nous ne rencontrons guère dans le monument de M. Davioud. Pour qu'il participât en quelque chose de la pureté grecque. il faudrait qu'il montrât un peu de la forme raisonnée des Grecs; qu'il n'eût point, alors, le fronton coupé du centre, ni les volutes des côtés, ni les pilastres en gaîne qui encadrent l'inscription, ni ce rocher « nature » qui, placé dans la niche, laisse les eaux s'échapper par ses fissures, ni ces espèces de bossages en saillie sur le socle des colonnes, terminés circulairement par le bas, de façon à enlever toute assiette à celles-ci. Mais on ne réclame la pureté grecque que pour les détails. Ce sont des détails cependant que nous venons d'énumérer. S'il s'agit de leur

exécution, nous convenons qu'elle est admirable, mais ce n'est point une raison pour qu'ils possèdent cette grande qualité antique, qui est la sobriété. Les enfants de la frise, les ornements des pilastres, les bossages des murs n'ont rien que puisse réclamer la Grèce. Cependant nous apercevons dans la sécheresse de certains profils de la cuve balnéaire qui reçoit la première les eaux du rocher pour les épandre ensuite dans les vasques inférieures, nous voyons dans la forme et l'agencement des pilastres qui la garnissent, et dans toute cette partie du soubassement comme une réminiscence d'école. L'influence de M. H. Labrouste se fait sentir là, et forme disparate avec les parties supérieures; c'est tout ce que nous voyons de grec dans le monument.

Un autre reproche, assez grave, que l'on peut adresser à celui-ci, malgré ses vastes dimensions, surtout en hauteur, c'est de n'être point visible d'une certaine distance dans ses parties essentielles. Placée en contre-bas du quai et du pont Saint-Michel, auquelle elle fait face, la fontaine nouvelle, au lieu de partir directement du sol, eût dû en être isolée. Il aurait fallu la soulever à une certaine hauteur par un socle simple et robuste, rachetant la pente du terrain. Que les voitures et les passants eussent caché ce socle, le monument qui se serait développé au-dessus, y étant bien coordonné et complet dans toutes ses parties, n'eût en rien perdu de son importance. De plus, la surface à couvrir étant moindre, le résultat à atteindre eût présenté de moindres difficultés. Au lieu de cela tout le soubassement de la fontaine, jusqu'à la naissance de la niche, avec sa série de vasques descendant jusqu'au sol, est caché pour quiconque arrive par le pont Saint-Michel. Il faut s'avancer jusqu'au pied du monument pour en voir l'ordonnance inférieure et pour comprendre que l'eau sortant du rocher placé dans la niche ne tombe point sur la tête des spectateurs.

Enfin, ce rocher, sur lequel repose le groupe central ne nous semble guère à sa place, dans cette niche, entouré de toute cette richesse d'architecture. On nous objectera l'exemple de la fontaine de Trévi, à Rome, où des rochers et de l'architecture se trouvent réunis. Mais, sans vouloir justifier une composition qui ne brille point par la sévérité de l'ordonnance, nous pouvons faire observer que ces rochers où s'agite un monde de divinités marines, servent comme de soubassement à l'édifice de la fontaine. Ils tendent à faire illusion sur les fonctions de celui-ci, en voulant faire croire qu'il a été élevé en avant d'une montagne amenant les eaux qui écument à travers leurs anfructuosités.

Manqué, à notre avis, dans son ordonnance générale, trop abondant en détails qui sont d'un goût contestable, ce monument est-il au

moins satisfaisant quant à l'emploi des matériaux diversement colorés?

Tout le soubassement, à partir de la base des colonnes et de l'ouverture de la niche centrale jusqu'au sol est en pierre de Saint-Ylie (Jura), d'un ton jaune assez doux et d'un beau poli de marbre; le reste de l'œuvre est en belle pierre blanche de Méry. Les colonnes sont en marbre rouge du Languedoc avec bases et chapiteaux en marbre blanc. Un placage en marbres diversement colorés occupe, au centre, la place de l'attique; au-dessus une grande plaque de marbre noir porte l'inscription; quelques incrustations de marbre gris et de lapis-lazuli se voient dans les parties latérales; puis les bronzes différemment colorés de la statuaire, et de deux boucliers fixés dans les entre-colonnements se détachent sur le tout.

On dirait, à voir la façon dont la pierre de Saint-Ylie s'arrête brusquement, après avoir formé tout le soubassement, que cette matière a fait défaut et que l'on a été contraint de continuer l'édifice avec les matériaux le plus ordinairement usités à Paris. Nous eussions aimé que la pierre que l'on y emploie d'habitude aux soubassements se mariât à celle que l'on a apportée à grands frais du Jura et la fît valoir; que la première, réservée aux arrière-corps servît de repoussoir aux vasques et aux parties plus ornées que l'on aurait exécutées avec la seconde. On aurait eu une partie colorée se détachant sur un fond blanc.

Quant aux colonnes de marbre rouge, elles s'enlèvent en vigueur sur la pierre de Méry, mais leurs bases et leurs chapiteaux en marbre blanc se détachent en clair sur cette même pierre d'un ton plus jaune. Il en résulte que les colonnes paraissent ne porter sur rien et ne rien porter, et que, indépendantes de leur base et de leur chapiteau, elles semblent trapues et sans proportion, bien qu'elles aient sans doute, en hauteur, le nombre de modules convenable. Percier et Fontaine n'ont pas commis cette faute en décorant de colonnes en marbre rouge l'arc de triomphe du Carrousel; ils les ont fait accompagner de bases et de chapiteaux en bronze dont la couleur s'enlève, comme les fûts, en vigueur sur la construction. Tout ce qui compose la colonne est d'un ton plus solide que le fond, et, de plus, le ton de la base est plus solide encore que celui du fût, tandis que celui du chapiteau l'emporte sur celui du soffite qui le surmonte. Cette loi de la valeur décroissante des tons nous est donnée par la nature. La terre y est plus vigoureusement colorée que les plantes, tandis que le ciel, plus léger, domine le tout de son azur ou de ses nuages. Cette loi était à suivre dans une architecture polychrome, et c'est pour l'avoir méconnue que le monument construit par M. Davioud nous semble avoir manqué son effet.

Nous dirons, pour en finir avec cette question, qu'il nous est impossible de comprendre par quelle fantaisie on a imaginé ces placages de l'attique central. Malgré la coloration des marbres, cette partie nous semble d'un nu et d'une froideur qui étonnent. Aussi nous est-il difficile de ne pas croire que des raisons d'économie ont pu modifier en cette partie le projet primitif et qu'un bas-relief devait y occuper cette place d'honneur. Ce bas-relief eût relié les parties latérales entre elles, car M. Davioud a eu le courage, dont nous le louons fort, de ne point profiler par-dessus l'arcade de la niche centrale une architrave inutile, comme celle qui relie deux à deux les soffites de ses colonnes.

Nous n'avons point jusqu'ici parlé des sculptures qui prétendent donner un sens symbolique au monument. Notre rédacteur en chef s'est réservé de les apprécier au point de vue de l'art; quant à nous, il nous reste à examiner quel est leur mode de distribution sur le monument et quel lien les fait concourir à cette idée : « Le triomphe du bien sur le mal. »

La grande niche du centre est remplie par le groupe de saint Michel terrassant le démon. L'archange vainqueur, les bras levés, montre quelque chose à l'ange déchu. Ce quelque chose, ce ne peut être l'écusson de la ville de Paris sculpté sur la clef de voûte qui ferme la niche; ce ne peut être non plus l'écu impérial sculpté dans le fronton supérieur, entre les statues couchées de la Puissance et de la Modération. Qu'est-ce donc, si ce n'est ce qui devait figurer au bas-relief qui, nous le supposons, existait dans le projet primitif, à la place de ces malencontreux placages en marbre?

Chacune des colonnes dont nous avons parlé porte une statue en bronze. Ces statues sont celles des quatre vertus cardinales : la Justice, la Prudence, la Force et la Tempérance. Isolées les unes des autres, — beaucoup trop petites en outre, — elles n'ont aucun rapport avec le Saint Michel placé au-dessous d'elles.

Des vases les remplaceraient, ou des consoles, comme au Louvre nouveau, que le monument n'y perdrait rien de sa signification. Que représentent enfin ces anges portant des guirlandes qui garnissent les frises latérales? En quoi concordent-ils avec le triomphe du bien sur le mal? Et ces muffles de lion sculptés au front des soffites, au-dessous des statues des Vertus!... Quant aux deux monstres aux formes si tourmentées qui garnissent les tympans de la niche, ils menacent l'archange, et seuls ils sont raisonnés. Enfin, deux gros monstres, accompagnés de deux tout petits enfants, fort calmes quoiqu'ils soient censés les dompter, sont placés sur des socles où s'appuie la vasque inférieure, et ils crachent de l'eau. Séparés de plusieurs mètres du groupe principal et des Vertus, ils ne sont qu'une superfétation qui pourrait disparaître sans inconvénient. Le mo-

nument y gagnerait même, car ils sont une erreur d'un homme de talent. S'ils ne sont, comme on l'assure, que des modèles en plâtre, nous espérons qu'on les simplifiera beaucoup avant que de les couler en bronze.

Ainsi, un groupe qui porte en lui-même sa signification, puis, comme explication, de chaque côté, des statues isolées; au-dessous des monstres perdus devant un soubassement, des enfants enguirlandés, des têtes de lions, des armoiries ou des boucliers portant le chiffre impérial, voilà toute l'harmonie du symbolisme. Les chiffres S. M.[1] enlacés sur les écussons de l'attique, le collier de l'ordre de Saint-Michel sculpté au-dessus, sur les pilastres qui accompagnent la table de l'inscription, voilà pour rappeler que c'est saint Michel qui préside à cet assemblage de statuaire placé au hasard.

Le symbolisme de ce monument devait assurément être celui-ci : le pouvoir terrassant l'hydre de l'anarchie. Alors tout s'expliquait à peu près; les sept têtes de l'hydre eussent formé un motif hydraulique plus satisfaisant que le rocher qui meurtrit les membres de Satan. On concevait la place de l'écusson impérial dominant le tout, et la présence, en si haut lieu, des vertus civiles, la Puissance et la Modération, auxquelles les vertus cardinales, toujours utiles, prêtaient leur concours. Les boucliers au chiffre de l'empereur sont alors justifiés, et il n'y a de trop que les lettres S. M. et le collier de l'ordre de Saint-Michel. Mais ils occupent si peu l'attention que leur présence n'importe guère[2].

Voilà le symbolisme politique que l'on eût dû réaliser. Quant au symbolisme chrétien et catholique que l'on annonce, il n'existe pas.

Il eût fallu sculpter quelque chose comme la chute des anges, et s'inspirer, pour le faire, de ces poëmes de pierre qui s'étalent aux portails des cathédrales. Là, le symbolisme, la statuaire et l'architecture se marient par des liens admirables, et forment un ensemble dont il est impossible de détacher aucune partie. Au centre, on eût placé Dieu le Père, fronçant le sourcil comme le Jupiter païen, et terrifiant le ciel de sa colère. A côté du Dieu des Juifs, qui eût empêché de placer les deux autres personnes de la Trinité, le Fils implorant déjà un futur pardon, et le

1. Il y en a qui prétendent que les lettres S. M. signifient *Service Municipal.*

2. Sans porter atteinte à la liberté de notre collaborateur, qui est en ce moment absent de Paris, nous nous permettrons de dire ici que l'idée du *Pouvoir terrassant l'hydre de l'anarchie* nous semble un peu compliquée pour une fontaine. Peut-être vaudrait-il mieux abandonner ce genre de symbolisme à une éloquence consacrée. Le symbolisme religieux, dont parle plus bas notre collaborateur, nous paraît infiniment mieux imaginé, surtout pour un monument qui serait adossé à une église ou placé dans quelque pieux voisinage. CH. B.

Saint-Esprit promettant une réconciliation finale entre le créateur et toutes ses créatures? Au-dessus eût chanté le chœur des anges; au-dessous se serait développé le combat des archanges et des démons, avec saint Michel au centre, la balance du Jugement d'une main, l'épée de la Punition de l'autre. Puis, empruntant à la psychomachie de Prudence et au symbolisme du moyen âge un de leurs sujets favoris, on eût groupé tout autour « les Vertus se combattant aux Vices », autre épisode de la lutte des anges et des démons. A mesure que les mauvais anges se seraient avancés plus avant dans leur chute, ils se seraient facilement transformés en une foule de monstres bizarres, êtres animés et ornements tout ensemble, naturellement convenables pour lancer les eaux de la fontaine.

Puis, comme c'est surtout d'une fontaine qu'il s'agissait, il eût semblé convenable de retracer aussi sur le socle l'histoire symbolique de l'eau, cet élément qui purifie en vivifiant. C'est ainsi que la Genèse a compris son rôle, car nous y lisons tout d'abord que «l'esprit de Dieu était porté sur les eaux.» C'est par là aussi qu'on devait commencer. Après le Saint-Esprit planant sur l'onde, après la séparation de la terre et des eaux au jour de la création, après la séparation des bons et des méchants par le déluge, on eût sculpté Moïse sauvé des eaux; Pharaon englouti dans la mer Rouge; le Jourdain remontant vers sa source; le rocher frappé pour abreuver les Juifs, comme le flanc du Christ fut frappé pour répandre les torrents de sa grâce; le baptême du fils de Dieu. C'étaient là des sujets qui, élevant à la hauteur d'un dogme les fonctions de l'eau, eussent partout montré le triomphe du bien sur le mal.

Tout cela eût formé un ensemble, non pas un immense bas-relief, imitation grotesque de quelque tableau, mais une composition intelligible et balancée que l'architecture eût réglée, souveraine et maîtresse.

Avec ce programme on eût rompu les entraves de l'architecture classique, impuissante à le contenir; car, symbole du pandœmonium olympien, où tous les dieux sont égaux, elle ne peut assouplir ses formes à la hiérarchie du ciel chrétien. Quel qu'ait été le style adopté, on eût réalisé un monument, discutable sans doute, mais original assurément. Tandis qu'en se traînant sur le terrain banal, on n'a réussi qu'à produire un édifice qui pèche par la convenance, par la composition, par le choix des couleurs et par le symbolisme. Il lui reste une merveilleuse exécution, et ce n'est point assez.

ALFRED DARCEL.

A cette appréciation, qui est celle d'un archéologue très-éclairé et fort compétent, qu'il nous soit permis d'ajouter un mot seulement sur

les sculptures de la fontaine Saint-Michel. Tous les artistes qui ont concouru à la décoration de cette fontaine ont travaillé selon leur talent, et ils en ont tous, à des degrés divers. Si nous avions à juger, dans le silence et l'isolement de l'atelier, chacune de leurs œuvres prise à part, nous serions surpris de les trouver tout autres. Ordinairement, dans les arts, c'est le détail qui fait du tort à l'ensemble; ici, au contraire, c'est l'ensemble qui tue le détail. Au milieu de ce pêle-mêle étrange et sans nom, de divinités grecques et d'animaux apocalyptiques, de Muses païennes et de Vertus cardinales, d'anges, de diables et de génies, avec des aigles, des couronnes, des chimères, des ronds en marbre, des tables en brocatelle et des boucliers en bronze, chaque statue est dépaysée et semble travestie; chaque morceau devient baroque à force de disproportions et de dissonnances. D'un geste noble et souverain, l'archange Michel terrasse le démon, et, d'un pied dédaigneux, il le pousse dans les sombres royaumes; mais Satan, au lieu de tomber en enfer, se précipite joyeusement dans l'eau de la fontaine. Ce drame auguste fait remonter au ciel notre pensée; mais, au lieu de quelque image divine, nous rencontrons les armes du conseil municipal, et ce que l'archange montre du doigt, ce n'est pas l'emblème du paradis, c'est l'écusson de l'empire. En conscience, le morceau de sculpture le mieux conçu résisterait difficilement à un pareil assemblage d'absurdités. Quand nous avions vu, dans l'atelier du fondeur, le modèle en plâtre de M. Duret, il produisait une impression bien différente. Dans sa blancheur uniforme, il paraissait simple, grand, monumental; fondu en bronze, il est rapetissé, amaigri, affaibli, et cela parce que la fontaine, exposée au nord, ne reçoit jamais les rayons du soleil, et que le bronze est toujours triste quand il est à contre-jour, c'est-à-dire quand la lumière ne l'anime point par des rehauts fiers. Cependant M. Duret, qui est un maître d'une habileté consommée, et qui possède à fond les lois et les secrets de son art, M. Duret avait composé sa statue en vue du bronze. S'il avait dû la faire exécuter en marbre, il l'aurait conçue autrement, il n'aurait isolé aucun membre, il aurait modifié le geste pour la plus grande solidité de la matière. Mais la situation topographique de la fontaine a déjoué tous les calculs de l'artiste. Les traînées de lumière, sur lesquelles il avait compté, n'accusent pas les grandes lignes de sa figure d'archange; élégante, svelte et finement modelée, elle perd une partie de ces qualités par l'absence de ce qui devait en faire sentir les reliefs discrets, en dessiner les sveltesses, en préciser l'élégance. Effacée maintenant dans sa couleur monotone, elle s'aplatit contre la muraille, comme la fontaine s'aplatit elle-même contre les maisons. De loin, on dirait une volige de théâtre.

SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON

D'après le groupe de M. Duret

Par sa nature, la statuaire est païenne, parce qu'elle est plastique, de même que la peinture est un art chrétien, parce qu'elle est expressive. Le sculpteur ne peut donc appliquer son art aux sujets chrétiens sans y faire entrer, à une certaine dose, ces traditions qui sont inséparables de la sculpture, au point qu'elles se confondent avec l'art lui-même. En composant son groupe colossal, M. Duret a dû avoir présentes à l'esprit deux images imposantes : le saint Michel de Raphaël, vainqueur du démon, et l'Apollon antique, vainqueur du serpent. Ces deux images ont fini par n'en faire qu'une dans sa pensée. L'archange du tableau descend de la nue, léger, fort; il fend les airs, et son mouvement, pour écraser le génie du mal, n'est que la fin d'un vol sublime; mais la sculpture, qui est un art forcément plus tranquille, plus sobre, plus mesuré dans son élan, ne pouvait se permettre ni ce mouvement rapide d'une figure envoyée du ciel, ni ces draperies volantes, ni ces ailes redressées. M. Duret a donc tempéré, par la tradition grecque, le souvenir d'une peinture fameuse, trop fameuse pour qu'il n'eût pas le bon goût de la rappeler. Il s'est inspiré, pour la tête de son ange, de cette tête divine de l'Apollon, qui exprime un dédain si calme et tant de sérénité dans le triomphe. Transposé du domaine de la peinture dans celui de la statuaire, l'archange romain, détaché du trône de Dieu, est devenu un saint grec, originaire de l'Olympe. Quant à la figure du démon, c'est là que le sculpteur a faibli peut-être; un tel morceau, ne fût-ce que pour obéir aux banales exigences du contraste, voulait être plus vigoureusement traité, fouillé avec plus d'ardeur, d'un modelé plus ressenti, d'un ciseau plus fier et plus énergique. Mais nous sommes assuré que si le groupe de M. Duret se trouvait placé dans une église, bien éclairé, bien encadré, il y produirait une impression toute différente et cent fois meilleure.

Au-dessous de ce groupe, qui est le morceau capital du monument, l'architecte a placé deux monstres qui vomissent l'eau dans un bassin inférieur. Le livret nous les donne pour des animaux apocalyptiques, et, toutefois, ils ressemblent aux chimères bien connues de la sculpture romaine. Quoi qu'il en soit, ces animaux ne manquent pas de tournure, de caractère et d'animation; leur tête renversée, leur gueule béante, leurs ailes articulées et fantastiques formeraient, au pied du monument, d'heureux motifs, s'ils n'étaient déparés par la présence de ces génies qui manquent absolument de caractère et de style. Le style ne s'apprend pas au Jardin des Plantes, pas même pour les animaux, à plus forte raison pour des figures emblématiques d'enfants. Les Vertus cardinales : la Prudence, la Force, la Justice, la Tempérance, sculptées par MM. Barre, Guillaume, Élias Robert et Gumery, sont trop petites pour

qu'on puisse les bien voir d'en bas et apprécier les qualités de finesse et d'exécution qui certainement s'y trouvent; car ce sont là des artistes qui ont tous fait leurs preuves. Quand on est sur le pavé de la place, on ne peut saisir que les lignes générales des quatre statues, leur désinvolture, leur assiette. Trois sont entièrement drapées, et le sont avec beaucoup de goût et de grâce; une seule est à demi-nue : c'est *la Force*, de M. Guillaume. Cette figure a été critiquée et louée tour à tour; les uns lui reprochent de n'avoir pas assez de distinction, les autres la jugent heureusement construite dans son attitude un peu vulgaire. La vérité est que M. Guillaume s'est représenté la Force, non pas sous les traits d'une grande dame *qui met du blanc et du carmin*, mais comme une forte femme aux durs appas, et qu'il a ainsi caractérisé, non pas la force morale, mais tout simplement la Force. Or, qui peut s'attendre à trouver de la distinction dans une pareille Vertu, toute cardinale qu'elle est? Si au lieu d'être fermées dans leur étole, comme il convient d'ailleurs à leur caractère, les trois autres figures laissaient voir aussi des parties nues, la statue de M. Guillaume y gagnerait infailliblement. Quand la sculpture ne joue qu'un rôle accessoire dans un monument, quand elle est purement architecturale, il faut bien qu'elle obéisse à ces lois optiques de pondération, qui permettent la variété précisément parce qu'elles y ramènent l'harmonie. Placées sur des colonnes en marbre rouge, les quatre Vertus cardinales devaient nécessairement se rapprocher un peu de la symétrie des cariatides.

Somme toute, en dépit des efforts individuels, malgré le talent incontestable et bien prévu des sculpteurs qui ont décoré la fontaine Saint-Michel; malgré les nobles figures de M. Debay, malgré les soins délicats donnés à l'exécution des ornements par MM. Hubert Lavigne, Biès et Liénard, nous pouvons dire avec tout le monde que cette fontaine est bien loin d'être un monument réussi. Autrefois, de grands artistes ne dédaignaient point de consulter le public, et de faire sur lui l'essai de leurs inventions. Michel-Ange, avant de poser cette superbe corniche qui couronne le palais Farnèse, appela tout le peuple de Rome à en juger, d'après un modèle en bois qu'il avait fait exécuter sous ses yeux; mais nous avons aujourd'hui *changé tout cela*, et c'est quand d'énormes erreurs ont été taillées dans le granit ou dans le marbre, que le public le plus éclairé du monde est convié à l'inutile jugement des faits accomplis.

CH. B.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

EXPOSITION DE BESANÇON

Besançon, le 20 septembre 1860.

Besançon, l'antique Vesontio, Chrysopolis (la ville d'or), le chef-lieu de la Séquanie, devait, pour soutenir l'éclat de son passé, prendre part à ces congrès de l'art et de l'industrie, par lesquels les principales villes de province s'avancent tour à tour dans la voie du progrès, qui doit leur apporter une vie nouvelle.

Encouragée par le succès des expositions de Dijon, Toulouse, Limoges, Rouen, Montpellier et Amiens, la Société d'émulation du Doubs, à laquelle revient, en grande partie, l'honneur d'avoir organisé l'exposition bisontine, a voulu donner à son œuvre une splendeur inusitée. Non contente de grouper tous les produits de la région de l'Est, si riches et si variés cependant, elle a fait appel à la France entière et à plusieurs nations voisines. Bien que le résultat obtenu ne réponde pas précisément au but primitif de cette entreprise, qualifiée du titre un peu ambitieux d'*Exposition universelle,* réduite à ses véritables proportions, c'est-à-dire considérée comme concours régional, l'exhibition bisontine ne le cède en importance à aucune solennité du même genre. De plus, elle emprunte un attrait particulier de certaines peintures envoyées par M. Courbet, des envois faits par les artistes de Genève et de Dusseldorf, et des plus beaux produits de l'horlogerie suisse et parisienne. On sait dans quelles conditions les œuvres des artistes étrangers figurent, le plus souvent, dans les expositions provinciales, où elles se trouvent toujours en grande majorité : n'y vont-elles pas chercher des acquéreurs plutôt que la gloire? Je croirai donc n'être que juste en donnant ici la plus large place aux artistes comtois et bourguignons, que la spéculation seule n'attire point à ce concours, auquel ils demandent surtout un peu de renommée.

L'exposition, ouverte officiellement le 24 juin, mais complète depuis la fin de juillet seulement, est établie dans le bâtiment de la halle de Besançon, et dans des annexes improvisées sur les rues et places environnantes. Au centre du bâtiment principal se trouve une vaste cour carrée dans laquelle, sur trois rangs de galeries superposées, sont exposés les produits industriels; les beaux-arts et l'horlogerie occupent, au premier étage, les salles du Musée, dont les principales richesses ont pu néanmoins rester exposées. Ces collections de la ville, quoique formées depuis peu d'années, sont trop

intéressantes pour que nous n'en disions pas un mot avant tout. La création du Musée de peinture est due à un artiste d'un mérite reconnu, M. Lancrenon, qui, en abandonnant Paris et la vie active des arts, dans laquelle il comptait plus d'un succès, a su, par son dévouement et son activité, créer une collection qui est au rang des plus remarquables.

Besançon n'est point seulement riche en grands souvenirs historiques; sans parler des nombreux monuments élevés dans ses murs par les Romains, et dont le majestueux arc de triomphe, désigné sous le nom de *Porte Noire,* atteste la splendeur, ses souverains et ses protecteurs l'ont toujours traitée avec une générosité magnifique. Le cardinal Granvelle, ce fameux ministre de Charles-Quint, qui fut un des plus habiles diplomates du XVIe siècle, compte parmi ses enfants les plus illustres; c'est à lui que le Musée doit ses meilleurs tableaux, notamment le portrait du cardinal lui-même, peint par le Bronzino, puis, du même maître, une grande *Déposition de Croix,* qui, primitivement, décorait la chapelle grand-ducale à Florence, et que Cosme envoya, comme une chose très-précieuse, à Granvelle. Cette vaste composition, empreinte d'un grand sentiment religieux et peinte avec une remarquable habileté, paraît avoir souffert d'un de ces lavages devenus si fort à la mode, qui rendent plus sensible encore la crudité primitive des tons. Un troisième tableau, d'une meilleure conservation, heureusement, est attribué à Albert Dürer; c'est un *Calvaire* en forme de triptyque, dont les volets sont ornés extérieurement des armes de la famille Granvelle et de grisailles. Six médaillons, qui entourent le sujet principal, représentent des scènes de la vie du Christ. Parmi les peintures qui paraissent avoir la même origine, ou qui du moins rappellent que Besançon fut jadis ville impériale et espagnole, je remarque deux puissantes études de Ribera, représentant des mendiants, un portrait de Galilée attribué à Velasquez, un saint François d'Assise, de Zurbaran; deux portraits d'Antoine de Mor, le peintre de Charles-Quint, qu'on prendrait pour des Velasquez; ils représentent Renard, ambassadeur de Charles-Quint, et Jeanne Lullier, sa femme; et, enfin, deux chefs-d'œuvre de Hans Holbein, deux portraits encore, dont l'un est celui d'Érasme, l'autre celui de Carondelet, haut doyen du chapitre de Besançon.

Aux peintures de l'école italienne, mentionnées ci-dessus, il faut ajouter encore un *Saint Jean,* du Dominiquin, d'une exécution un peu molle et mignarde; un superbe portrait du Titien, représentant Nicolas Perrenot, père du cardinal Granvelle et chancelier de Charles-Quint; puis une vigoureuse esquisse de Salvator Rosa, d'un aspect étrange et saisissant : *l'Ange annonçant aux pâtres la venue du Messie.*

Les œuvres des maîtres français anciens sont rares au Musée, et l'on voit bien qu'au delà de deux siècles le passé de Besançon n'appartient pas à la France. Quelques peintures méritent, toutefois, d'être mentionnées, entre autres le portrait du maréchal de Turenne, par Ph. de Champagne, ceux de Coyzevox et de Rigaud, par le même, un charmant tableau de genre, dans lequel Antoine Coypel s'est peint lui-même avec sa fille. A partir du XVIIIe siècle, la série est plus complète; je me bornerai à citer quelques noms : Boucher, Grimoux, Chardin, Greuze, Fragonard, Hubert Robert, Gros, et, en dernier lieu, M. Ingres, dont nous avons deux dessins excellents.

Les artistes comtois, nous le constatons à regret, n'occupent qu'une faible place dans cette galerie bisontine : Gigoux y est représenté par une de ses œuvres capitales, *la Mort de Léonard de Vinci,* une fière peinture; Baron, par ses brillantes *Noces de Gamache;* Faustin Besson, par une *Fuite en Égypte,* qui, malheureusement, est insuffisante pour donner une idée de son gracieux talent. J'arrêterai là cette nomenclature

des richesses du musée de peinture, afin de pouvoir jeter, en passant, un coup d'œil sur la remarquable collection d'antiques réunie dans une salle voisine. Rien ne peut mieux faire comprendre aux plus indifférents l'intérêt des recherches archéologiques, que l'ordre parfait qui règne dans cette partie du Musée. Classés méthodiquement suivant le lieu de leur origine, tous ces fragments de pierre, de fer et de bronze, extraits de la terre ou retirés du lit des fleuves, prennent ici une valeur incontestable et peuvent servir, par leur réunion, à reconstituer l'histoire de chaque localité, et même à éclaircir quelques faits de notre histoire nationale. C'est, du reste, à une circonstance de cette nature que le musée de Besançon a dû, dans ces dernières années, son rapide accroissement.

Entre Salins et Besançon existe un petit village du nom d'Alaise, qui était parfaitement ignoré lorsqu'un Bisontin, M. Delacroix, architecte et archiviste, guidé d'abord par la similitude de nom, puis par la découverte de quelques objets antiques, crut y reconnaître l'emplacement où César porta le dernier coup à l'indépendance des Gaules. Jusqu'à ces derniers temps, on s'accordait à placer l'Alise des *Commentaires* en Bourgogne, à Alise en Auxois, entre Semur et Dijon. C'est là que, suivant une tradition non interrompue, le magnanime Vercingétorix, généralissime des Gaules, qui, devant Gergovie avait fait perdre à César le titre d'*Invincible,* soutint un siége héroïque; c'est là, lorsque la patrie fut perdue, que « le grand chef des cent chefs » s'offrit de lui-même au vainqueur pour sauver ses frères de la mort ou de la servitude.

L'invention de M. Delacroix souleva, parmi les antiquaires de la Franche-Comté et de la Bourgogne, un débat dans lequel les savants de France et d'Allemagne ne tardèrent pas à prendre un parti; la lutte a déjà duré deux années entières et donné naissance à plus de cent brochures, ni plus ni moins qu'une question d'Orient. Aujourd'hui l'opinion publique, éclairée par une discussion non moins approfondie qu'animée, conserve à l'Alise de Bourgogne le souvenir glorieux dont elle possède la tradition depuis dix-neuf siècles. Mais, pour en arriver là, il n'a pas suffi que deux fois l'Institut se prononçât en faveur du parti bourguignon, la discussion durerait encore, si un des hommes les plus éminents de la Franche-Comté, M. le président Clerc, n'avait démontré, dans une étude consciencieusement et loyalement faite, l'impossibilité des assertions de M. Delacroix [1], et si, en dernier lieu, la commission instituée par l'empereur pour procéder à la restitution historique de l'ancienne Gaule n'avait pris, à ce sujet, une décision qui paraît sans appel. Mais si les Bisontins ont perdu la bataille dans cette discussion, ils y ont gagné, du moins, l'agrandissement rapide de leur Musée, et les intéressantes découvertes produites par les fouilles exécutées dernièrement aux environs d'Alaise, sont un dédommagement suffisant au sacrifice imposé à leur patriotisme.

Indépendamment des objets de cette provenance, et qui consistent surtout en armes, bracelets, fibules, débris de chars, etc., le Musée possède quelques pièces d'une grande valeur, notamment plusieurs têtes antiques en marbre, un taureau portant les signes conventionnels de la beauté; l'œil humain et les trois cornes au front, bronze de grandes proportions; un fragment important d'une statuette de Jules César. Le vainqueur des Gaules est debout dans l'attitude du commandement, le bras droit étendu; l'expression de la tête, fine et intelligente, indique en même temps une inébranlable volonté. On remarque aussi, parmi les bronzes antiques, un buste de Vitellius, une belle statuette de faune jouant de la flûte, deux taureaux en haut-relief qui paraissent

1. *L'Alaise de Franche-Comté n'est pas l'Alesia de César,* par le président Clerc. — Paris, 1860.

avoir servi d'ornement au timon d'un char, plusieurs statuettes de Vénus, de Jupiter, et surtout un délicieux petit Mercure; puis des poteries, des colliers de verroterie provenant des fouilles de l'arsenal ou des draguages du Doubs. L'époque mérovingienne et le moyen âge sont aussi largement représentés par les produits des sépultures de Menoux et autres lieux, par une belle collection de sceaux et d'empreintes de sceaux ayant appartenu aux familles féodales de la province, aux empereurs d'Allemagne et aux cours de justice.

J'arrive maintenant aux œuvres des artistes modernes. Comme je l'ai dit plus haut, je passerai rapidement devant les tableaux qui ont déjà paru dans d'autres expositions. De ce nombre sont *la Confidence* et le petit *Fumeur,* de Meissonier, le *Diogène,* de Gérôme, *les Scieurs de long,* de M. Hédouin, cinq ou six toiles de M. Antigna, entre autres *la Descente,* cette charmante idylle d'une couleur si fine et si fraîche, si bien faite pour contraster avec le singulier personnage qu'on nomme *la Fille du Bouquiniste,* et mieux encore avec la *Scène de guerre civile,* drame aux couleurs sombres, mais d'une saisissante vérité. J'ai retrouvé là aussi, de M. Biard, une scène cholérique et grotesque, digne de Paul de Kock, *le Mal de mer à bord d'une frégate anglaise,* et quelques-unes de ces jolies têtes de jeune fille que M. Landelle peint d'un pinceau si facile et si gracieux.

Parmi les toiles dont Besançon me paraît avoir la primeur, je mentionnerai : *l'Éducation maternelle,* de M. Armand Leleux, à laquelle le voisinage de Meissonier ne fait aucun tort; *le Sommeil de la grand'mère,* de M. Ém. Gambogi. De délicieux et aristocratiques bambins, tambour et trompettes en tête, font tout à coup irruption dans l'appartement de leur mère qui, d'un geste, interrompt ce beau tapage en montrant à la troupe joyeuse l'aïeule que le sommeil a surprise au milieu de sa lecture. Voilà, certes, un sujet gracieux s'il en fut, et que M. Gambogi a su rendre plus attrayant encore par l'élégance exquise des personnages et l'éclat d'un coloris fin et harmonieux. Je citerai encore une *Ronde d'enfants* avinés que fait danser un vieux Satyre, par M. C. Nanteuil, une composition du mélancolique M. Tassaert, puis de jolies fantaisies de MM. Seigneurgens, Hamman, Jacquand, de Rudder, etc.

La peinture d'histoire, ou plutôt le genre historique est représenté par quelques bonnes compositions. C'est d'abord *la Démence de Charles VI,* de M. Magaud, peinture d'un effet un peu théâtral, mais du moins d'une grande recherche d'exécution. *L'Épisode de la campagne du Rhin,* de M. Bellangé, rappelle un de ces beaux faits d'armes si communs dans l'histoire de nos armées républicaines. Un carré d'infanterie repousse une charge de cavalerie autrichienne. Par l'harmonie qu'il a su répandre sur cette composition et l'habileté avec laquelle il en a touché les détails, M. Bellangé est parvenu à rendre attachante à plus d'un titre cette scène de désolation où l'héroïsme républicain s'élève à la hauteur des temps antiques.

La Révocation de la loi des ôtages, cet acte de généreuse équité qui signala l'avénement du pouvoir réparateur du consulat, a fourni à M. Victor de Jonquières le sujet d'une bonne composition. A peine nommé consul, Bonaparte avait fait révoquer cette loi qui consistait à retenir en prison les parents des Vendéens révoltés. L'artiste a choisi le moment où le général se rend lui-même à la prison du Temple pour briser de ses mains glorieuses les fers de ces malheureux qui, tous, vieillards, femmes et enfants, s'empressent autour de leur libérateur qu'ils comblent de bénédictions et d'actions de grâces.

M. Richard Cavaro nous montre la salle du sénat de Venise, avec son plafond

chargé de lourds ornements dorés et ses murailles peintes à fresque sur les tons sombres desquels se détachent les robes cramoisies des patriciens. C'est le lendemain de la bataille d'Agnadel; la terreur était grande à Venise et jusque dans le conseil, lorsqu'un vieillard infirme, le procurateur Barbo, qui depuis longtemps ne paraissait plus dans les assemblées, se fit porter au sénat, et, soutenu par son fils et un jeune page, sembla se ranimer lui-même pour rendre le courage à ses concitoyens. C'est encore une composition bien ordonnée, et que rehausse de plus l'éclat d'un coloris chaud, harmonieux, vénitien, qui est véritablement ici de la couleur locale.

Une scène du même genre, *l'Entrée des Hussites au concile de Bâle,* a inspiré à M. Bellet du Poisat une page également remarquable par l'ordonnance générale. La *Gazette des Beaux-Arts* a reproduit autrefois ce tableau, qui nous paraît exécuté avec une verve peut-être trop fougueuse.

M. Montessuy a envoyé de Rome un tableau qui, par la roideur des figures et le précieux des détails, a tout l'air de venir en droite ligne de Harlem; il représente un intérieur italien : au milieu de la pièce, la mère de famille à genoux veut contraindre un enfant rebelle à faire le signe de la croix devant l'image de la madone, tout enguirlandée de buis et d'œillets. A en juger par l'habileté avec laquelle ces accessoires sont traités, M. Montessuy serait tout simplement un peintre de fleurs de la force d'Abraham Mignon ou d'Hamilton. N'est-ce pas encore un beau lot, même pour un élève de M. Ingres?

A. TAINTURIER.

(*La fin au prochain numéro.*)

LIVRES D'ART

Catalogue des tableaux de l'École française, *tirés de collections d'amateurs, par M.* Ph. Burty. — *Paris*, 1860.

Notre collaborateur, M. Burty, vient de mettre la dernière main à son catalogue des peintures de l'École française exposées au boulevard des Italiens. La première édition ayant été épuisée en peu de jours, M. Burty a profité de la réimpression qu'il avait à faire pour corriger quelques erreurs typographiques qui s'étaient glissées dans le tirage hâtif de cette première édition. Ce catalogue est une innovation en son genre. Jusqu'à présent, ces sortes de travaux ne contenaient qu'une sèche nomenclature des maîtres et une vague indication des sujets. Cette fois, des notes historiques sont venues donner au passant qui entre une instruction facile, quelquefois des notions toutes nouvelles, des renseignements inédits; à la description succincte de chaque tableau se trouvent joints son état civil, ses certificats d'origine, son passe-port de voyage à travers les collections et les ventes, et comme qui dirait le visa que les amateurs illustres et les experts sérieux y ont apposé.

Quelques citations prises avec intelligence dans l'*Histoire des académiciens*, dans les *Salons* du temps, dans les critiques le plus oubliées ou le moins connues, ont suffi pour enlever à ce catalogue son aridité obligée, et pour en faire ce que les Anglais appellent un livre de référence, mais avec du goût et de l'esprit par-dessus le marché.

Quelques restitutions, d'une grande importance pour l'histoire de l'art, sont dues à M. Burty, notamment celles de quatre tableaux jusqu'à présent attribués à Lemoyne, et que l'auteur du catalogue a dû rendre à Boucher d'après les notions que lui ont fournies les gravures contemporaines, l'étude attentive des procédés et la découverte d'un monogramme irrécusable.

Déjà M. Burger, dans les précédentes livraisons de la *Gazette*, a suffisamment laissé entendre qu'il ne faut pas toujours adopter de confiance les attributions qu'imposent les amateurs aux œuvres qu'ils possèdent. Nos lecteurs auront compris quelle réserve nous est commandée en pareil cas, et que nous devons y regarder à deux fois avant de proposer un changement d'étiquette qui peut affliger le gracieux prêteur d'une œuvre d'art livrée au public. Cependant, il est des vérités qui passent avant toute politesse, et la critique a sur ce point des franchises plus larges que celles dont jouit l'ordonnateur d'une exhibition ou le rédacteur d'un catalogue. En même temps qu'il restituait à Boucher quatre prétendus tableaux de F. Lemoyne, et cela au grand contentement du propriétaire, M. Burty n'a pu rendre à Lemoyne un morceau fort bien touché et d'une harmonie charmante, *la Clytie*, que l'on prétend de Watteau par erreur, suivant M. Burty et suivant tout le monde. Mais, plus libres que notre collaborateur, nous rendrons à Lemoyne ce qui est à Lemoyne.

Quels singuliers revirements de l'opinion, ou, pour mieux dire, de la mode! Il y a trente ans, on eût été heureux d'appeler Lemoyne ce qui était Watteau; aujourd'hui, personne ne consentirait au change. Et telle est la tyrannie de certains noms imposés par le goût du jour ou par la célébrité de quelques écrivains tels que Diderot, que malgré des preuves bien établies, malgré l'évidence, les amateurs ne veulent jamais se rendre toutes les fois qu'il s'agit de descendre d'un cran dans l'échelle des noms propres. Au XVIIIe siècle, une excellente peinture de Roland de La Porte figurait dans la vente du marquis de Ménars, frère de madame de Pompadour, et ni le marquis ni les auteurs de son catalogue ne songeaient à débaptiser ce Roland de La Porte pour en faire un Chardin; mais au XIXe siècle, tout est Chardin, même les Roland de La Porte, comme tout est Watteau, même les Pater, comme tout est Lancret, même les Lajoue, car les connaisseurs qui se laissent convaincre si aisément quand on leur parle de hausser par un nom supérieur le prix de leurs tableaux, sont intraitables dès qu'on leur propose d'en amoindrir la valeur par la substitution d'un nom moins sonore.

Pour en revenir au catalogue de M. Burty, nos lecteurs seront bien aises d'apprendre qu'il en a été tiré quelques exemplaires sur papier de Hollande, simple friandise de curieux. Ch. B.

Ornements, vases et décorations, *4 volumes de* 50 *planches, et* grands Ornements et figures décoratives, 2 *livraisons de* 8 *feuilles, gravés d'après les maîtres par* Péquégnot. — *Paris,* 1860.

Suite d'eaux-fortes, *par* Auguste Constantin.

M. Auguste Péquégnot vient de terminer le quatrième volume d'une publication que nous avons déjà signalée à nos lecteurs[1]. Dans cette série, ainsi que dans les précédentes, M. Péquégnot a reproduit, à l'usage des artistes industriels, les matériaux que nous ont légués toutes les époques et toutes les écoles de l'art décoratif en Europe. Plus les productions originales des maîtres ont eu de succès à leur apparition, plus elles sont devenues rares dans les ateliers, et plus aujourd'hui elles deviennent inabordables pour la bourse modeste du praticien. Nous ne pouvons donc qu'applaudir à la vulgarisation de matériaux indispensables à quiconque veut s'inspirer sérieusement du style de la période historique qu'il est appelé à imiter. Aux noms des maîtres italiens que nous avions déjà cités, il faut ajouter ceux de *Polydore de Caravage,* du *Rosso,* du *Parmesan* et de *Piranesi. Oppenord* contourne d'élégantes consoles; *Simon Vouet,* dans ses panneaux, précède J. Lepautre et rappelle les derniers décorateurs de l'école de Fontainebleau; *Toro* ciselle des ornements pour les incrustations de cuivre dans l'ébène; *Étienne de la Belle* accommode à l'italienne le goût français; *Bachelier* groupe des fleurs avec la souplesse de *Baptiste Monnoyer; Saly* modèle des vases sur la panse desquels circulent de folles bacchanales; *Ranson* nous initie au grêle *Louis XVI* avec des baguettes à la grecque, et *Huet* noue à tous les bosquets de Cythère ses paniers fleuris où roucoulent des colombes.

Ce que cherche avant tout M. A. Péquégnot, c'est moins un fac-simile trompeur qu'une interprétation intelligente. Il ne prétend point grossir les cartons des amateurs

1. *Gazette des Beaux-Arts* du 15 février 1860.

de copies qui font souvent plus admirer l'habileté de l'outil du copiste que l'intelligence du graveur; il poursuit plus volontiers le maître dans son intention que dans son rendu, dans son aspect que dans ses détails. Il serait donc inutile de lui reprocher un peu de lourdeur et de monotonie dans l'exécution. Il veut mettre à peu de frais à la portée de tous une source précieuse de matériaux bien choisis, et de grands établissements industriels se sont associés à ses efforts. C'est ainsi qu'il compte parmi les souscripteurs à son recueil le ministère d'État, les manufactures de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais, le Conservatoire des arts et métiers, et la société des bronziers de Paris. La bibliothèque Sainte-Geneviève, celles de Lille et de Toulouse et le musée d'Orléans ont souscrit également, et les villes de province trouveront dans ces cahiers d'utiles modèles pour leurs écoles de dessin. Enfin, le Nord lui-même est venu, pour cette fois, nous emprunter la lumière, et l'on trouve *l'art décoratif* de M. Péquégnot jusque sur les rayons de la bibliothèque de l'Hermitage.

Sous ce titre modeste, *Suite d'eaux-fortes,* M. Auguste Constantin vient d'éditer un cahier de douze croquis, exécutés d'une pointe légère et spirituelle. Sont-ce des souvenirs, sont-ce des badinages? C'est un peu ceci et c'est un peu cela. L'artiste, dans les longues soirées d'hiver, au milieu des bonnes causeries ou du silence de l'atelier, a posé sur le coin de sa table une planche de cuivre couverte de vernis, et puis il a laissé courir son aiguille emmanchée dans le roseau, comme le poëte qui ébauche un sonnet. L'eau-forte n'a mordu le métal qu'avec une discrétion de bon goût. Et le rêveur s'est trouvé, un beau matin, père de douze jolis croquis qui ne demandent plus qu'à faire leur chemin dans le monde des gens de goût.

Ici une barque aux voiles blanches aborde dans quelque petit port caché au pied des falaises de la Normandie; là elle franchit la jetée dominée par un fort; elle côtoie une vieille ville, lumineuse comme une aquarelle de Bonington, ou bien elle glisse sur une rivière unie comme les canaux de Van Goyen. Un autre jour, M. Auguste Constantin nous promène dans les rues d'une ville moyen âge dont le pittoresque est à l'abri du marteau d'édiles trop prévoyants; il nous fait voyager, en compagnie d'un porteur de besace, dans une Suisse ou dans des Pyrénées quelque peu chimériques, où des horizons de glaciers étincellent à travers des échappées de lianes et d'arbres envahis par le lierre.

Nous ne saurions trop insister sur le côté sincèrement poétique de cette *Suite d'eaux-fortes.* Le précieux de l'exécution, qui rappelle parfois un peu trop le travail de la plume, donne à ces compositions une distinction pleine de charme. Les ciels sont légers, les seconds plans sont fins et aériens; les feuillages sont un peu confus, mais les eaux miroitent et clapotent bien, et la lumière est distribuée avec justesse. Ces eaux-fortes, sont, pour le simple curieux, agréables à regarder et faciles à comprendre; elles offrent au décorateur une suite d'effets et de sites qui, mis au carreau, fourniraient des décors et des toiles de fonds empreints d'un style délicat et coloré.

PH. BURTY.

M. Charles Blanc vient de partir pour Athènes. A la veille d'exposer, dans sa *Grammaire des arts du dessin,* les lois qui ont présidé au développement de l'art antique, il a voulu étudier, non-seulement dans les livres, mais encore dans les monu-

ments de la Grèce, le génie des grands artistes qui ont donné à l'architecture et à la statuaire des modèles éternels.

Nous espérons qu'à son retour, notre rédacteur en chef voudra bien faire part aux lecteurs de la *Gazette,* des souvenirs qu'il aura rapportés d'Athènes.

— Dans sa séance du 15 septembre, l'Académie des beaux-arts a décerné les prix du concours de gravure en taille-douce :

1er premier grand prix : M. Henri-Joseph Dubouchet, né le 28 mars 1833, élève de Vibert; — 2e premier grand prix : M. Pierre Miciol, né le 19 décembre 1833, élève du même maître; — 1er second grand prix : M. Jean-Adrien Nargeot, né le 9 août 1837, élève de MM. Dubouloz, Nargeot et Gleyre; — 2e second grand prix : M. Adolphe-Joseph Huot, né le 15 novembre 1839, élève de M. Henriquel Dupont.

L'exposition du concours d'architecture a eu lieu les 19, 20 et 21 septembre. *Une résidence impériale dans la ville de Nice,* tel était le programme imposé aux concurrents. Les prix ont été répartis de la manière suivante :

1er grand prix : M. Joseph-Louis-Achille Joyau, né le 18 avril 1834, élève de M. Questel; — 1er second grand prix : M. Paul Bénard, né le 25 mai 1834, élève de M. Lebas; — 2e second grand prix : M. Julien Guadet, né le 25 décembre 1834, élève de M. André.

Enfin, l'exposition du concours de peinture, dont le sujet était *Sophocle accusé par ses fils,* a eu lieu pendant la semaine qui vient de s'achever. A l'heure où nous mettons sous presse, le jugement de l'Académie des beaux-arts n'est pas encore rendu. Nous le ferons connaître dans notre prochaine livraison.

—Le comité de l'exposition de Bruxelles, voulant offrir une prime aux souscripteurs de la loterie qu'il a ouverte, vient d'acheter à M. Meunier, élève de M. Calamatta, une grande et belle estampe représentant *la Chasse aux rats,* d'après Madou. La planche de M. Meunier est un échantillon très-remarquable de cet art de la gravure qui tend à se développer en Belgique, au moment où il semble vouloir disparaître des autres pays de l'Europe. A voir le choix des travaux employés par le graveur, la variété et la discipline de ses tailles, et la conduite de toute sa planche, on reconnaît aussitôt qu'il est sorti de la savante école de M. Calamatta, bien que l'élève ait su y conserver son accent personnel, et concilier une certaine originalité avec le respect des méthodes classiques. M. Madou, dans le tableau si bien traduit par M. Meunier, représente la famille d'un savetier occupée tout entière à pourchasser un rat qui se réfugie sous les meubles de l'humble logis. Cette petite scène familière est traitée avec beaucoup de naturel et d'esprit, un peu dans la manière des peintres anglais, notamment de Wilkie et de Mulready, et le graveur à son tour semble s'être inspiré des jolies planches de Doo.

— Certains recueils de province s'amusent à nous emprunter, non pas des nouvelles d'art, — nous serions bien loin de nous en plaindre, — mais des articles entiers qu'ils reproduisent sans citation, sans scrupule, comme venant de leur propre fonds. Ces procédés ne sont plus de mise dans la presse honnête. La propriété des articles est pour nos rédacteurs un droit sur lequel nous devons veiller avec soin.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

L'ART ASIATIQUE ANCIEN

Pendant longtemps l'archéologie n'a reconnu dans l'antiquité que deux écoles artistiques complétement définies et caractérisées par un vaste ensemble de monuments, deux sources d'inspirations et de doctrines, émanant chacune du génie d'une race particulière, que deux arts, en un mot, l'art grec et l'art égyptien. Les découvertes immenses accomplies depuis moins de trente ans dans l'histoire et dans le sol de l'Asie ont fait retrouver les restes du troisième moule où l'homme jeta sa pensée dès l'origine des civilisations. L'art asiatique s'est dégagé de la poussière et des décombres des cités détruites; la science l'a appelé par son nom, comme un nouveau Lazare, et l'a fait asseoir à l'un des sommets de ce triangle mystérieux qui repose à la fois sur les trois parties de l'ancien monde, et au sein duquel se sont développés les germes intellectuels de l'humanité.

L'histoire de cette résurrection serait un des sujets les plus vastes et les moins connus que l'archéologie pût offrir à la curiosité du public. Chaque jour, des faits nouveaux viennent le compléter et l'agrandir. On pourrait, dès à présent, mettre en regard et comparer entre eux les monuments des Assyriens des différents âges, ceux des Babyloniens, des Perses, des Phéniciens, quelques vestiges hébraïques, réunir ces restes épars dans un classement chronologique et historique, montrer la connexion intime qui les relie, et justifier ainsi la dénomination générale d'œuvres asiatiques sous laquelle on doit les comprendre. Après avoir retrouvé l'origine et le berceau de cet art ainsi reconstitué, il resterait à analyser ses rapports d'imitation ou d'influence avec l'art grec et l'art égyptien, en prenant pour base de ce dernier ordre de recherches le savant et ingénieux système de critique inauguré par M. de Longpérier sur cette matière.

Nous n'avons pas, bien entendu, la prétention de traiter toutes ces questions, ni même d'en approfondir aucune dans cette courte notice; nous nous proposons seulement d'esquisser les traits les plus saillants et

les plus saisissables de l'art asiatique, et de le placer dans une espèce de cadre historique. En rapprochant de quelques descriptions et appréciations artistiques un aperçu des récentes découvertes de la philologie, nous espérons intéresser les artistes à l'histoire de cette science nouvelle qu'on appelle l'assyrologie, histoire assez confuse, qui repose à la fois sur des sculptures et sur des inscriptions, sur des fouilles et sur des déchiffrements, dans laquelle on ne saurait séparer les noms des Botta, des Place, des Layard, de ceux des Burnouf, des Rawlinson, des Saulcy, dont les matériaux enfin sont éparpillés dans les musées de l'Europe, dans les publications scientifiques de Paris et de Londres, dans les mémoires académiques, les articles de journaux, et jusque dans les cartons des ministères.

Sans nous astreindre à l'ordre synthétique ou chronologique, nous allons commencer par ceux des monuments de l'Asie centrale qui sont connus de toute antiquité parce qu'ils n'ont jamais été enfouis, nous voulons parler des monuments élevés par les rois achéménides. On sait que l'on désigne sous ce nom les monarques perses successeurs de Cyrus, qui régnèrent sur le vaste empire fondé par ce conquérant, depuis sa mort, en 529 av. J.-C., jusqu'à la conquête de la Perse par Alexandre, en 330 av. J.-C.

Ainsi notre premier article, à l'occasion des antiquités persanes, analysera une des branches secondaires de l'art asiatique, la branche la plus moderne et la dernière venue, la seule que nous ayons connue jusqu'au milieu de ce siècle. Dans un second article, nous remonterons jusqu'aux sources mêmes de cet art, que l'on doit chercher dans les monuments de l'Assyrie et de la Chaldée récemment découverts.

Au centre du Farristan, à cinquante lieues du golfe arabique et parallèlement à la direction générale de la rive orientale, s'étend un grand bassin intérieur formé par le lac Bakhtegan et ses affluents. Le principal, appelé aujourd'hui le Bend-Emyr et qui fut probablement un des nombreux Araxes des anciens, reçoit, à quelques lieues de son embouchure dans le lac, la petite rivière de Morghab. L'intersection des deux vallées donne naissance à la vaste plaine de Merdach, qui tire de la profondeur de ses horizons, de l'admirable mouvement de ses montagnes et de sa désolation solitaire et muette un caractère d'incomparable grandeur. Au pied du mont Ramched, qui la limite au sud-est, le voyageur découvre une terrasse ébauchée par la nature, régularisée et revêtue par la main de l'homme, présentant un rectangle de 500 mètres de long sur 350 de large, s'appuyant à la montagne par l'un de ses côtés, et dominant la plaine sur les trois autres, d'une hauteur de 12 à 15 mètres. C'est à cette

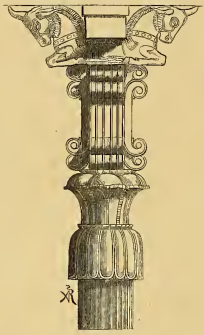
terrasse et aux monuments mutilés qu'elle supporte que l'on donne le nom de ruines de Persépolis, les plus imposantes que les anciens âges nous aient léguées après les pyramides et les palais de Thèbes. Persépolis, bâtie par Darius, fils d'Hystaspe, par Xerxès et Artaxerxès, ses successeurs, dans la vallée sacrée, patrimoine de la tribu de Cyrus, fut la résidence des maîtres de l'Asie, jusqu'au jour où Alexandre la livra aux flammes, afin que le berceau de la nationalité perse en devînt le tombeau.

La confusion des débris immenses entassés sur cette vaste esplanade n'est qu'apparente. Au milieu des colonnes intactes ou renversées, des terrasses éventrées, des escaliers gigantesques à moitié enterrés, des figures monstrueuses éparses sur le sol, ou portant encore sur leurs reins de pierre les piliers dont elles furent chargées il y a vingt-trois siècles, une étude attentive ne tarde pas à faire reconnaître le plan général des anciennes constructions, ou plutôt les plans particuliers des édifices qui furent, à différentes époques et par différentes mains, élevés sur le plateau de Persépolis. On y distingue facilement huit palais, dont quelques-uns ont dû servir de palais d'habitation, dont les autres n'ont pu convenir qu'à des usages publics et à ces pompes royales qui furent de tout temps pour les peuples de l'Asie la manifestation essentielle de l'autorité suprême.

Les formes architectoniques qui caractérisent ces merveilleuses constructions frappent l'œil par leur variété, leur richesse et leur aspect grandiose, mais sont peut-être d'un goût douteux si on les juge avec le sentiment hellénique. Au nombre des éléments dont l'architecture persépolitaine tire ses principaux effets, il faut placer l'emploi des terrasses étagées. Cette disposition fondamentale fournit des motifs d'escaliers magnifiques, permet de reculer le sanctuaire royal jusqu'au sommet des constructions, et double, avec les surfaces que l'œil peut embrasser, l'impression qu'elles produisent sur l'esprit.

La nature des colonnes suffirait à elle seule pour particulariser cette antique architecture, en constituant un ordre persépolitain, de même que l'architecture grecque fait reposer la distinction de ses divers ordres sur les variétés de style des supports qu'elle emploie. Les colonnes de Persépolis sont élancées et même grêles, puisqu'elles ont généralement $17^{m},87$ de hauteur sur $1^{m},30$ à la base, et offrent des cannelures continues comme les colonnes doriques. Mais ce qui les distingue par-dessus tout des systèmes de support employés par les Égyptiens ou les Grecs, c'est la disposition bizarre et presque fantastique de leurs chapiteaux. Très-longs et se développant en plusieurs étages de volutes, ces chapiteaux sont terminés par deux avant-corps de taureaux sur le dos desquels repose un

dé qui supporte l'architrave. Ainsi constituée dans ses éléments essentiels, et n'offrant d'autres variétés que les modes divers d'un type unique, en quelque sorte consacré, la colonne joue le principal rôle dans le système des édifices de Persépolis. Il suffit d'un coup d'œil jeté sur le plateau pour s'en convaincre. De loin, le voyageur peut le confondre avec

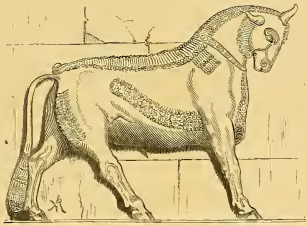


CHAPITEAU PERSÉPOLITAIN

un jardin de palmiers dépouillés de leurs feuilles; aussi n'est-ce plus que sous le nom de Tehil-Minar, la ruine aux cent colonnes, que les fils dégénérés des conquérants de l'Asie connaissent les palais de leurs orgueilleux ancêtres.

Mais le trait le plus populaire de tout ce système de construction, celui qui caractérise principalement pour nous la décoration asiatique, de même que nous voyons dans le sphinx l'emblème du génie égyptien, c'est la reproduction multipliée, moitié architectonique, moitié sculpturale du monstrueux Martichoras, être fantastique, symbolique ou hiératique, on ne sait, à la tête d'homme, au corps de taureau et aux ailes d'oiseau. Ces sphinx persépolitains présentent d'ailleurs une identité complète avec les sphinx assyriens, dont nous avons au Louvre quatre magnifiques spécimens connus sous le nom de taureaux de Korsabad. Ainsi que ces derniers, ils sont engagés, comme figures de demi-bosse, dans l'épaisseur des piliers des portiques, à l'entrée des principales avenues,

et symbolisent, en alternant avec des figures de taureaux ordinaires, une sorte de garde éternelle montée à la porte des sanctuaires impénétrables. Du reste, sphinx et taureaux ont à Persépolis des proportions énormes. Quelques-uns mesurent six mètres de haut, tandis que ceux du Louvre ne vont pas aux deux tiers de cette dimension.



TAUREAU PERSÉPOLITAIN

Si nous complétons ces traits généraux en ajoutant qu'au milieu de ces imposantes ruines il n'y a trace ni de voûtes, ni d'étages supérieurs; que les entablements, les plafonds et les toitures étaient formés de poutres de bois et revêtues de lames métalliques; que les murs, les piliers, les colonnes, tous les détails d'ornementation devaient resplendir de l'éclat de l'or, de l'argent, de la pourpre et de l'azur, dont ils offrent encore des vestiges; si nous constatons enfin que les draperies, formées des plus brillants tissus de l'Orient, jouaient un grand rôle dans la décoration intérieure et extérieure, en délimitant et isolant le plus souvent les différentes parties des édifices, on pourra se faire une idée à peu près exacte du goût de l'architecture persépolitaine, de ses procédés de construction, du genre d'effets et d'impressions qu'elle se proposait de produire. Que, par un effort de notre imagination, ces ruines se relèvent et se complètent sur le plan général et les données dont nous sommes en possession; qu'aux yeux de l'esprit, ces débris vénérables secouent la poussière des siècles; qu'ils revêtent les éclatantes couleurs qui brillèrent pour la dernière fois sous le regard d'Alexandre courroucé; que la solitude s'anime et se peuple, que les Dix mille immortels fassent étinceler leurs bannières de pourpre et leurs boucliers d'or le long des escaliers gigantesques et des terrasses immenses; que les portiques s'ouvrent; que

le grand roi, sur un trône porté par vingt satrapes, apparaisse à ses peuples pour recevoir les tributs de l'Égypte et de l'Inde, de la Bactriane et de la Grèce; éclairons cette scène avec les splendeurs du soleil de l'Orient, et nous aurons compris le prestige de grandeur, de majesté et de puissance qui s'attacha pendant toute l'antiquité au nom de Persépolis.

Voilà donc ce que l'architecture a fait pour rendre la résidence des monarques de l'Asie digne d'un si grand empire. Les autres arts qui ont dû concourir à l'embellir n'ont pas laissé de traces parmi ses ruines, à l'exception de l'art plastique, représenté par la sculpture en bas-relief. Il est vrai que, sous cette forme, il a déployé une puissance prodigieuse dans la pratique et l'emploi des moyens matériels. Une grande partie des murs de Persépolis, terrasses, escaliers, piliers, portiques, ont été recouverts d'une série de bas-reliefs dont les restes, faible vestige de l'œuvre primitive, constituent la plus grande page sculpturale qu'il y ait au monde.

La fécondité réside, d'ailleurs, dans le travail de l'ouvrier plutôt que dans l'imagination de l'artiste ou le goût du maître qui lui a inspiré la

SOLDAT PERSE

glorification exclusive de son orgueilleuse personnalité. Le cercle des sujets est très-restreint, et quelques-uns ne sont que la reproduction indéfinie d'un seul et même personnage. Telle est, par exemple, l'interminable série des gardes du roi réalisant, sous le rapport de l'uniformité du costume, de l'armement, de la taille et même des traits, l'idéal de la régularité militaire. Les processions des grands seigneurs persans sont moins monotones. Les personnages y paraissent alternativement habillés

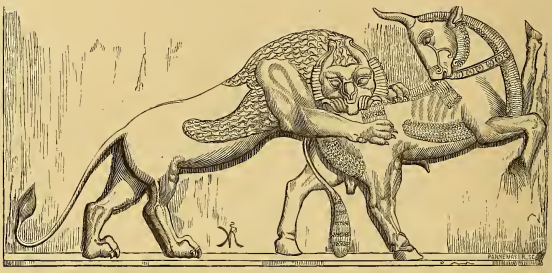
de la candyre et de la stola, avec une coiffure et un armement particuliers pour chacun de ces modes de vêtements. L'imagination des artistes s'est

SEIGNEURS PERSES

donné plus de carrière dans la représentation des tributaires. Leurs longues processions, divisées par groupes, offrent la reproduction scrupu-

leusement exacte des costumes des différents peuples vaincus, et des produits variés de leur industrie ou de leur sol, fruits, vases, étoffes, chars, chevaux, moutons, chameaux, etc.

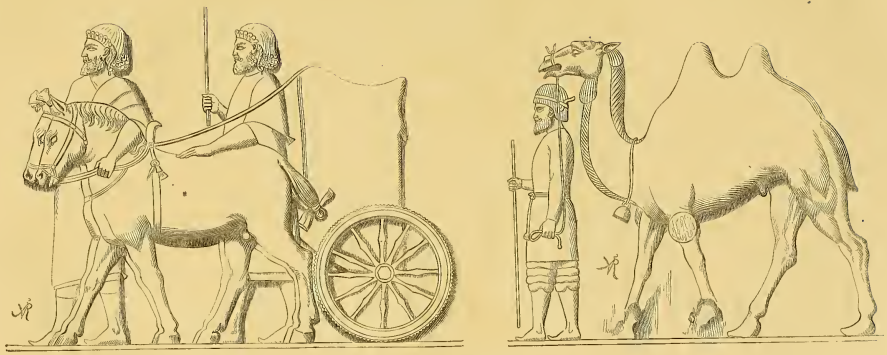
Toutes ces figures sont sculptées sur des bandes superposées qui ont chacune un peu moins de un mètre de hauteur, et qui décorent les parties basses des constructions, les murs des terrasses, les rampes des escaliers. Les grandes dimensions de 2^{m},50 ou 3 mètres sont réservées pour les scènes où figure le roi, et qui présentent l'aspect de tableaux régulièrement encadrés. Ces tableaux ornent les piliers et les murs des salles, de sorte que, dans tout ce système très-habilement entendu, et qui embrasse un ensemble de construction à peu près équivalent à la masse du Louvre et des Tuileries, la foule des grands, des gardes, des tributaires,



LION DÉVORANT UN TAUREAU

se déroule sur des plans inférieurs à ceux où apparaît le monarque, et sous des dimensions réduites qui prêtent, par la comparaison, une apparence colossale à la majesté royale.

Bien que les bas-reliefs qui représentent la personne du roi soient très-nombreux, les motifs, dont ils ne sont que les reproductions peu variées, se réduisent à trois. Le premier nous le montre debout, suivi de deux serviteurs ou ministres, dont l'un porte le parasol, symbole du commandement. Le second le représente assis sur son trône, rendant la justice; le troisième enfin, aux prises avec un monstre. Tantôt cet animal a la forme d'un taureau, tantôt celle d'un être fantastique à la tête de lion, au corps de taureau, aux ailes d'oiseau; mais jamais l'artiste ne se permet un écart qui soit de nature à compromettre la sérénité de la pose royale, ou à laisser soupçonner que l'issue de la lutte ait pu être douteuse. Le roi, tenant de la main gauche la corne ou l'aigrette de sa victime, lui plonge placidement son épée dans le corps, tandis que par un



TRIBUTAIRES

(D'après un bas-relief des ruines de Persépolis.)

mouvement plein d'énergie, sinon de vérité, le monstre, quel qu'il soit, taureau, lion ou griffon dressé devant son vainqueur, éloigne, de ses membres antérieurs roidis, le coup qui le frappe.

Mentionnons enfin que les murs qui soutiennent les rampes des escaliers sont invariablement ornés d'un sujet consacré qui représente, dans des proportions colossales, un taureau dévoré par un lion, et nous aurons parcouru le cycle complet de la décoration sculpturale du palais de Persépolis.

Quelle est maintenant la valeur absolue ou relative de ces œuvres? Quel rang faut-il assigner à l'art persépolitain dans l'histoire du développement artistique de l'humanité? Avant de répondre à ces questions, nous remarquerons tout d'abord que chez certains peuples de l'antiquité la décoration des édifices par la sculpture en bas-relief paraît avoir été soumise à des règles conventionnelles dérivant de convenances hiératiques ou sociales, peut-être même de ce principe profond que ce genre d'ornementation doit avant tout subordonner ses effets aux nécessités architectoniques proprement dites. Aussi serait-il téméraire de juger exclusivement du sentiment artistique de ces peuples, de leur habileté pratique, de leur amour de la nature ou de l'idéal par des œuvres qui, relevant plutôt de l'architecte que du statuaire, ont dû subir les exigences de l'esthétique monumentale et rester étrangères à l'inspiration libre et individuelle, aux allures progressives et variées de la plastique. Nous n'aurions qu'une assez pauvre idée de l'art des Égyptiens, si nous ne le connaissions que par les scènes sculptées sur les murailles de leurs palais et de leurs temples, et sur ces stèles innombrables qui ornent leurs tombeaux. Ces œuvres sont même très-inférieures aux grandes pages de sculpture murale que nous ont laissées les Assyriens, et même les Perses. Heureusement le limon du Nil et le sable de la Lybie nous ont conservé les spécimens de la véritable sculpture égyptienne. Ce sont ces figures de ronde bosse innombrables, de toute grandeur, de toute matière, calcaire, granit, basalte, grès vert, bronze, cornaline, terre cuite, représentant les dieux, les rois, les particuliers, les animaux et les monstres, la nature fantastique et la nature réelle. C'est là qu'il faut étudier la plastique égyptienne dégagée, sinon de toute contrainte hiératique, du moins des exigences d'un art étranger auquel elle était obligée parfois de se soumettre.

En dehors des sculptures de Persépolis et d'un certain nombre de bas-reliefs du même genre que nous mentionnerons plus tard, et d'une importance relativement très-secondaire, nous n'avons d'autre spécimen de l'art des Achéménides qu'une ou deux petites figures d'animaux en or repoussé, d'origine douteuse, et quelques pierres gravées, sardoine,

agate, cristal de roche. Ces pierres représentant, en général, Darius ou Xerxès, quoique d'un travail très-soigné, sont en trop petit nombre, d'un caractère trop spécial et d'une portée trop restreinte, pour que nous puissions y chercher les grands traits de l'histoire artistique d'un peuple ou d'un siècle. Nous n'avons donc pour lire celle des Achéménides que l'immense, mais monotone page de Persépolis, et si nous nous en contentons comme du seul élément de critique qui soit en notre possession, il ne faut pas perdre de vue les réserves que nous venons d'exposer.

SARDOINES GRAVÉES (MUSÉE DU LOUVRE)

Certains caractères principaux frappent tout d'abord à l'inspection des bas-reliefs de Persépolis, dont il n'existe pas, que nous sachions, de moulage même partiel, mais qui ont été reproduits d'une manière très-exacte par plusieurs voyageurs célèbres, entre autres Chardin, Ker Porter, et, en dernier lieu, par MM. Coste et Flandin. Un des traits les plus saillants, c'est que toutes les figures sont représentées de profil, et que la même disposition s'applique aux jambes et aux pieds des personnages. Ce parti pris, tout en privant la plastique de ses effets les plus précieux, n'aurait rien de choquant s'il s'étendait à toutes les parties du corps humain. Mais les torses sont fréquemment représentés de face, et il est facile de se rendre compte de l'effet bizarre que produit sur l'œil ce compromis singulier entre la règle et la vérité. A ce caractère, il faut en ajouter un autre d'une nature plus générale, qui peut-être prend sa source dans un sentiment très-élevé de l'art monumental, tandis que le premier ne résulte très-vraisemblablement que d'une impuissance technique à rendre la nature sous un aspect complexe. Cette immense série de scènes et de tableaux, qui se déroule sur une longueur de plusieurs centaines de mètres, ne nous montre que des figures debout, dans l'attitude du repos, ou d'une marche processionnelle et tranquille, à l'exclusion de tout mouvement violent, de toute action musculaire compliquée, de manière à troubler l'équilibre normal du corps humain. Cette règle ne souffre d'exception qu'en faveur de la personnalité royale, qui jouit du privilége de paraître assise ou dans l'attitude d'une lutte victorieuse.

A quelque cause qu'il faille rattacher cette remarquable simplicité de moyens et d'effets, cette grandeur sereine et paisible qui règne dans ces vastes compositions, il est certain qu'un pareil système était incompatible avec la variété naturelle des expressions individuelles ou passionnelles du visage humain. Aussi l'uniformité des traits, leur immobilité

XERXÈS

froide, le repos absolu de toutes les lignes dont les mouvements accompagnent et décèlent les mouvements de l'âme, forment-ils le caractère général de ces milliers de têtes sculptées dans le marbre du Ramched. Les exigences de l'orgueil national et royal ont, il est vrai, forcé les artistes à introduire quelques variétés ethnographiques dans les scènes qui représentent les vaincus apportant leurs tributs ou soutenant le trône du conquérant. Mais ces variétés se traduisent plutôt par les particularités du costume, de la coiffure, de l'armement, des cheveux ou de la barbe, que par les différences essentielles des types nationaux. Le plus

caractérisé, celui du nègre, ressort cependant avec une saisissante vérité. En général, le profil arien, à la tête ronde et forte, au nez droit, aux lèvres minces, à l'expression intelligente et mâle, a marqué de son orgueilleuse empreinte les monuments élevés à la gloire d'un des plus purs rameaux de la grande race indo-germanique. Nous inclinerions même à voir l'idéalisation complète de ce type plutôt qu'une ressemblance personnelle dans la figure consacrée qui représente Xerxès, et où l'on a cru retrouver les traits particuliers de ce monarque.

XERXÈS SUR SON TRÔNE

Il nous reste enfin à ajouter qu'à Persépolis, contrairement à ce qui s'observe dans les œuvres analogues des Indiens, des Chinois, des Égyptiens, des Grecs même, aux époques primitives, les proportions des différentes parties du corps humain, celles des animaux et des objets inanimés, par rapport à l'homme, sont d'une exactitude parfaite et en quelque sorte géométrique. Tous ces personnages, quelles que soient la roideur et la lourdeur du dessin, sont posés dans les conditions les plus rigoureuses de la réalité et de la nature, pour la taille, l'aplomb, l'équilibre de l'attitude, l'exactitude parfaite des détails de l'ajustement. Rien de fantastique, nul

écart extravagant d'imagination; partout la nature rendue sous son aspect le plus simple, le plus facile à reproduire, mais rendue avec un respect consciencieux et une scrupuleuse vérité.

Si nous résumons en un jugement général les impressions variées qui résultent pour nous de l'étude des œuvres que nous venons d'analyser, nous ne craindrons pas de dire que l'art qui les a inspirées n'eut rien d'archaïque ni de barbare. L'admirable unité de cette immense conception, la grandeur, la richesse des matériaux mis en mouvement et en place pour la réaliser, leur appareillage parfait, la mécanique puissante, l'incalculable dépense de force vive empruntée soit à la nature, soit à l'homme, qu'ont nécessitées ces travaux gigantesques, la civilisation raffinée, le luxe inouï qu'ils supposent, toute cette perfection industrielle et matérielle, en un mot, dont les ruines de Persépolis portent l'irrécusable empreinte, suffirait pour nous convaincre qu'en fait d'art proprement dit, nous n'avons pas non plus sous les yeux les essais irréfléchis, les tâtonnements involontaires d'une race qui ne ferait que de se dégager des ténèbres de la barbarie et de naître à la conscience. L'art n'est pas tellement en arrière des autres éléments de la civilisation générale, qu'il puisse être encore dans l'enfance alors que les autres sont déjà parvenus à leur plein développement.

Mais celui de Persépolis, indépendamment de ce principe de solidarité, porte en lui-même un incontestable caractère de maturité et même d'antiquité. Dans cette immense galerie sculpturale, l'artiste, comme conception et comme pratique, se montre constamment maître de lui-même. Il ne rend que ce qu'il veut et ce qu'il sait rendre; il a la mesure de ses forces, et ne les dépasse jamais; il n'y a que des traditions séculaires, des doctrines artistiques transmises de génération en génération, des modèles antiques et révérés, joints à une éducation individuelle laborieuse et savante, qui puissent donner à un pareil degré le sentiment de la vérité, la sûreté des effets, la régularité, la mesure, enfin les moyens pratiques d'exécuter matériellement une œuvre aussi colossale.

Un pareil jugement porté sur l'art d'un pays et d'une époque, quelque favorable qu'il paraisse, laisse encore à la critique une grande latitude dans l'appréciation du rang qu'elle doit lui assigner parmi les œuvres de l'esprit humain. Ainsi, nous ne craignons pas de placer les bas-reliefs de Persépolis au-dessus des morceaux analogues que nous a légués l'Égypte, bien que l'art égyptien, en général, ait une incontestable supériorité sur l'art persan. Pour nous, les sculptures monumentales du Farristan sont supérieures à celles de la vallée du Nil de toute la hauteur qui sépare le naturel du convenu, le réel du fantastique, l'ordre de la confusion. Mais

si, d'autre part, nous considérons les œuvres de l'art hellénique à partir du moment où il devient lui-même, nous convenons qu'un abîme les sépare de tout ce que nous avons pu admirer à Persépolis. Malheureusement pour l'art persépolitain, nous tombons nécessairement, lorsque nous cherchons parmi les antiquités grecques quelque chose qu'on puisse lui comparer directement, sur le chef-d'œuvre par excellence, sur ces frises du Parthénon qui représentent des processions solennelles et le déploiement d'une pompe tranquille. Il est certain qu'entre ces deux spécimens empruntés l'un à la Grèce, l'autre à l'Asie, et présentant une réelle analogie de dimension, de sujet, de disposition, sinon de développement, il n'y a pas de comparaison possible, parce que les principes inspirateurs, les bases psychologiques sur lesquelles reposent les deux œuvres, n'ont entre elles rien de commun.

Au siècle de Périclès, le génie grec s'est élevé, pour la première fois, à la notion nette, à la conception réfléchie du beau, qu'il n'avait entrevue jusqu'alors que d'une manière plus ou moins instinctive, plus ou moins confuse. La faculté de définir et de dégager cet élément particulier de la conscience humaine se trouvait sans doute en germe dans la mystérieuse essence de cette race privilégiée, et il est probable que nous pourrions en suivre les développements progressifs, si le temps nous avait conservé une série chronologique et complète des œuvres grecques à partir de la plus haute antiquité. Ce qui paraît incontestable, c'est que l'épanouissement de cette haute aptitude n'a été complet qu'au commencement du ve siècle. Dès lors, toutes les conditions auxquelles l'art avait pu obéir, règles hiératiques, puissance mnémonique et historique, représentations conventionnelles des personnalités, symboles consacrés, vérité même et reproduction géométrique de la nature, tout dut s'effacer devant une condition suprême, le beau, mot indéfinissable et mystérieux, mais qui n'a pris place dans le langage que du jour où une notion nouvelle est venue enrichir le trésor de la conscience humaine. Avec la tradition grecque, cette notion s'est ravivée lors de la Renaissance, après un sommeil de plusieurs siècles, pendant lesquels les éléments secondaires et en quelque sorte matériels de l'art ont repris tout leur empire. De nos jours, la recherche incessante, la préoccupation exclusive du beau, de l'idéal, du caractère, de ce je ne sais quoi qui constitue la partie immatérielle et impondérable de l'art, sont devenues l'idée fixe, la prétention, la torture, quelquefois la gloire du monde artistique. Il est vrai que cette spéculation, moitié philosophique et scientifique, moitié poétique, ne paraît pas susceptible de produire des résultats pratiques proportionnés à ses développements théoriques. Le sentiment esthétique, arrivé dans

notre siècle à un prodigieux degré de raffinement, commenté, analysé, systématisé par une critique littéraire aussi ingénieuse que féconde, a été comme énervé par les efforts mêmes qui devaient le pousser à la dernière perfection. Du moins n'a-t-il plus la même puissance qu'à son origine ou dans sa phase de renaissance, lorsque simple, spontané, presque irréfléchi, il animait des génies tels que Phidias, Myron, Praxitèle, ou revivait dans Pérugin, Raphaël ou Michel-Ange. Quoi qu'il en soit, l'art n'existe plus pour nous qu'à la condition de poursuivre un idéal, sous quelque forme que le génie de chaque artiste le comprenne, et quels que soient les égarements où cette poursuite puisse entraîner; et c'est à ce point de vue que d'éminents critiques ont pu affirmer qu'en dehors des Grecs le sentiment artistique n'avait existé chez aucun peuple de l'antiquité.

Pour ne pas sortir de l'objet de notre étude, nous ne pensons pas que les sculpteurs persépolitains se soient jamais sentis possédés du besoin d'imprimer à leurs œuvres un cachet de beauté absolue, de faire, comme on dit, de l'art pour l'art, besoin qui de notre temps se traduit en créations sublimes ou avorte en efforts impuissants, selon qu'il inspire le génie ou désespère la médiocrité, mais qui exerce sa puissance d'obsession à tous les degrés de la hiérarchie artistique. Est-ce à dire pour cela que Persépolis ne nous offre rien qui soit digne de notre étude et de notre admiration? Ce serait la plus injuste et la plus étroite des appréciations. La discipline d'une tradition révérée, la connaissance approfondie et l'emploi consciencieux des moyens pratiques, le respect des convenances spéciales, la reproduction fidèle de la nature et du détail suffisent, sans autres aspirations transcendantes, pour produire des œuvres d'un caractère impersonnel, il est vrai, mais empreintes dans leur ensemble d'une haute signification et d'une incontestable puissance.

L'art persépolitain, d'ailleurs, ne doit pas être jugé d'une manière isolée. Il faut, pour apprécier sa nature et sa valeur, montrer le lien qui l'unit à l'art assyrien, et faire l'histoire de ce dernier. Cette étude nous montrera une race sémitique établie sur les rives du Tigre et de l'Euphrate, en possession de procédés artistiques très-perfectionnés dès l'antiquité la plus haute, bien que la série des monuments récemment retrouvés ne commence pour nous qu'au xe siècle avant notre ère. Nous suivrons les destinées de cet art à travers les vicissitudes et les catastrophes sanglantes d'une histoire politique très-compliquée, jusqu'à la destruction définitive de Ninive par les Babyloniens et les Mèdes, en 625. La civilisation assyrienne, concentrée dès lors dans un foyer unique, Babylone, nous apparaîtra représentée par Nabuchodonosor. Nul doute que les

œuvres artistiques de ce grand règne, d'où date par le fait la Babylone des Grecs et des Hébreux, cette reine des cités, objet de leur admiration et de leur haine, nul doute, disons-nous, que les monuments du dernier empire babylonien n'aient égalé, surpassé même ceux de l'empire ninivite ou assyrien proprement dit. Malheureusement le temps, qui a si merveilleusement conservé les antiquités de Ninive, de Korsabad, de Nimroud, sur les rives du Tigre, a tout détruit sur les rives de l'Euphrate, de sorte que l'histoire de la phase la plus brillante de l'art asiatique est à peine représentée dans nos collections par quelques débris sans valeur. Quoi qu'il en soit, cette glorieuse et courte période marque les derniers efforts de la grande nationalité assyrienne qui domina l'Asie pendant plus de mille ans, durant lesquels elle semble avoir entraîné la race sémitique dans des destinées étrangères à son génie. Babylone tombe, au milieu du VIe siècle, sous les coups d'un peuple arien, des Mèdes et des Perses conduits par Cyrus. Quelques années après, les nouveaux conquérants se bâtissent une résidence digne de leur nouvelle fortune; la merveilleuse Persépolis s'élève à la place des foyers rustiques qu'habitait naguère un peuple pauvre, agriculteur et guerrier, Persépolis, dont les monuments nous apparaissent séparés, par une lacune de cent cinquante ans, des plus récents monuments ninivites parvenus jusqu'à nous.

On voit que l'archéologie asiatique ne saurait écarter de la question artistique la question historique et ethnographique, et qu'en particulier la naissance de l'art persépolitain est due à la substitution violente d'une race de conquérants à une autre. L'inspection la plus superficielle des monuments ninivites nous convaincra d'ailleurs que l'art des Achéménides procède directement de l'art des Assyriens, soit qu'avant la conquête le contact d'une civilisation prodigieusement raffinée eût déjà communiqué aux Perses quelques germes de culture industrielle et artistique, soit que les conquérants n'aient dû leur éducation qu'à la victoire, et que les premiers monuments de leur gloire aient été élevés par les vaincus devenus leurs maîtres. Toujours est-il que la transmission d'un pareil héritage, passant des mains d'un peuple sémitique entre celles d'un peuple indo-germanique, est un des faits antiques les plus curieux à observer. On doit réfléchir, en effet, qu'il s'agit de deux grandes races humaines par excellence, de celles qui se sont partagé le monde par la religion et par les armes, dont le dualisme n'a fait que s'accentuer de plus en plus à travers les siècles, et dont l'antagonisme se poursuit de nos jours sous toutes les formes et sous tous les climats. Ainsi, cette étude des antiquités persépolitaines se complétera par la comparaison, lorsque nous pénétrerons dans l'étude des antiquités ninivites, et que nous sui-

vrons les développements de l'art assyrien jusqu'à son dernier terme, marqué par la ruine de Persépolis. A ce moment, le génie de l'antique Asie, étouffé dans les flammes qui consument sa dernière œuvre, abandonne au génie de la Grèce l'empire du monde intellectuel.

Le Farristan, le Khouristan, l'Irak-Adjemi et l'extrémité orientale du Khourdistan, qui représentent à peu près, dans leur ensemble, l'ancienne Perse, la Suriane et la Médie occidentale, c'est-à-dire les régions centrales de l'ancienne domination des Achéménides, ces provinces modernes, disons-nous, ne nous offrent plus qu'un très-petit nombre de monuments se rattachant directement, par leur origine et leur style, aux ruines de Persépolis. Ce sont les six tombeaux de Nakchi-Roustam creusés dans le rocher, non loin de Persépolis, et dont l'un est celui de Darius; un pilier sculpté à Morghab, consacré par Cyrus, et reproduisant peut-être ses traits; enfin, le grand bas-relief de Bisontoun, sculpté sur une des faces à pic du mont Elvend, à 65 mètres au-dessus du sol, représentant le triomphe de Darius.

L'unité de caractère que conserva l'art perse pendant la période des Achéménides est surtout sensible quand on le compare à celui des Sassanides ou des Néo-Perses. On sait que ces princes, dont la dynastie régna sur l'Iran depuis l'année 226 après J.-C. jusqu'à la conquête mahométane en l'an 652 de notre ère, furent les restaurateurs de la nationalité persomédique après la longue éclipse qu'elle eut à subir sous la domination des Grecs et des Parthes. Leur art, mélange des formes anciennes et des formes grecques et romaines, a laissé d'assez nombreux spécimens de tout genre dont la conservation a résisté aux invasions arabe et tartare. Ces œuvres n'appartiennent déjà plus au type asiatique ancien. Aussi, sans entrer dans aucun détail à leur sujet, qu'il nous suffise de dire que l'œil le moins exercé ne saurait les confondre avec les monuments des Achéménides. A Bisontoun, à Nakchi-Roustam, on trouve des bas-reliefs sassanides sculptés au-dessous de ceux de Darius et de ses successeurs, et rien n'est plus propre que ce rapprochement à mettre en lumière la différence qui caractérise les deux phases aussi éloignées que distinctes l'une de l'autre de l'art de la Perse, phases qu'un naïf orgueil national a essayé vainement de confondre entre elles aux yeux de la postérité.

Dès le début de ce travail, nous avons donné le nom de ruines de Persépolis aux monuments que les habitants actuels du Farristan désignent sous celui de Tchil-Minar ou de Tak-Djemschid. Nous les avons présentés comme l'antique sanctuaire de la puissance des Achéménides, comme les restes des palais de Darius et de Xerxès, brûlés par Alexandre. Enfin, non moins explicite dans l'appréciation artistique que dans l'affir-

mation archéologique, nous avons assigné à l'art qui décora ces magnifiques monuments un caractère tout asiatique parfaitement tranché, constituant, avec l'art grec et l'art égyptien, une sorte de trilogie dont les termes paraissent irréductibles à un type commun, quel que soit d'ailleurs le degré de valeur absolue que chacun d'eux présente. Mais si, aujourd'hui, la critique a le droit d'être aussi affirmative, il ne faut pas croire qu'il en ait toujours été ainsi et que ces questions, si nettement tranchées, n'aient pas donné lieu, dans des époques encore très-rapprochées de nous, aux hypothèses et aux erreurs les plus singulières. Le problème soulevé par l'examen des ruines de Persépolis était en quelque sorte double; on pouvait l'aborder par le côté archéologique et par le côté artistique. Quelle était l'origine des monuments de Tchil-Minar et l'époque de leur construction? Voilà pour la question historique. A quelle tradition artistique fallait-il rattacher une œuvre de cette importance? Voilà pour la question d'art. On peut dire que les solutions complètes de l'une et de l'autre sont toutes modernes.

La critique des monuments de l'antiquité est une science d'hier. Longtemps les érudits, n'ayant à leur disposition qu'un nombre très-restreint d'œuvres grecques relativement modernes, ne connaissant l'art égyptien que par quelques pâles imitations romaines, se firent l'idée la plus imparfaite et même la plus fausse de la puissance artistique de l'humanité dans les temps reculés. L'archéologie, dans la crainte de paraître crédule, abaissait généralement la date des œuvres les plus anciennes en les ramenant systématiquement à une origine grecque ou romaine, à moins que par une exagération contraire elle n'accumulât sur les monuments romains ou grecs des périodes séculaires indéfinies, comme pour les zodiaques d'Esné et de Denderah. Il y a quarante ans, les marbres du Parthénon passaient pour des sculptures du temps d'Adrien. Il y a moins de vingt ans, l'enseignement classique de nos colléges professait que les pyramides d'Égypte étaient du VIIIe siècle avant notre ère. Nous ne connaissions, au commencement du XIXe siècle, que par l'autorité contestée des historiens grecs, ou par de mauvaises copies, les chefs-d'œuvre des premiers Pharaons. La Grèce elle-même et ses annexes, la grande Grèce, la Sicile, l'Asie Mineure, ne nous avaient pas encore livré leurs plus anciens monuments : ceux d'Athènes, de Égine, de Phigalie, d'Olympie, de Milo, d'Acros, d'Halycarnasse, les restes de son art le plus antique, représenté non pas seulement par les grands morceaux de sculpture, mais par ces innombrables collections de vases, de terres cuites, de médailles, de petits bronzes, qui enrichissent chaque jour nos musées et nous offrent en quelque sorte la monnaie des œuvres magistrales. Les riches filons

d'Herculanum et de Pompéi commençaient à peine à être exploités. Quant à l'art phénicien, c'était un mot vide de sens. C'est hier seulement que M. de Saulcy a démontré qu'il y avait eu un art hébraïque, et qu'il en a retrouvé l'histoire. Cet état d'imperfection et d'erreur où languissait la critique provenait, en grande partie, de l'absence des monuments et de la faiblesse des études archéologiques et philologiques élevées depuis lors à une si grande hauteur, mais il tenait aussi à cet esprit général d'exclusivisme étroit, d'incrédulité systématique, de dédain ironique, qui faisaient dire à Voltaire qu'il n'y avait pas en France un seul monument remontant à plus d'un siècle et demi de date qui méritât la peine d'être regardé.

Ces ténèbres de l'ignorance ou du préjugé ont voilé longtemps le sens de la grande énigme de Persépolis. Les ruines de Tchil-Minar, visitées et décrites au XVIIe siècle par Figueroa, Pietro della Valle et le chevalier Chardin, ont été dès cette époque rattachées au souvenir de l'ancienne domination des Perses, plutôt par le nom que ces voyageurs leur donnèrent que par une identification scientifique de ces monuments avec ceux qu'Alexandre livra aux flammes. Plus tard, différents systèmes s'élevèrent sur la question d'origine, et la solution pencha tour à tour du côté des Acheménides, des Parthes et des Sassanides. Ce ne fut qu'au commencement du XIXe siècle que de Sacy, ayant lu les inscriptions pehlvies tracées par les Sassanides sur les ruines de Persépolis, mit hors de doute l'antériorité de ces monuments par rapport à l'âge des Néo-Perses, et les plaça définitivement dans celui des Achéménides.

Quant à la question artistique, il y avait une répugnance générale à attribuer aux Perses, à ces peuples que les Grecs appelaient barbares, une œuvre architectonique et sculpturale supérieure par ses proportions à tout ce que la Grèce nous a laissé, et digne, sous certains rapports, d'avoir été conçue par son génie. On hésitait, en reconnaissant un art nouveau, à rompre avec la tradition classique. On aima mieux lui faire honneur des spécimens que l'on avait sous les yeux, en admettant qu'ils étaient l'ouvrage des prisonniers grecs, esclaves du grand roi, ou des artistes embauchés à prix d'or dans les ateliers d'Athènes, d'Égine et de Corinthe. Le comte de Caylus, résumant toutes ces incertitudes, toutes ces hypothèses, déclarait que les monuments de Persépolis ne pouvaient avoir été élevés ni par les Perses, avant et après Cyrus, ni par les Parthes, ni par les Sassanides. Dans un pareil système, il ne serait plus resté à interroger que la légende perso-mahométane, avec sa fabuleuse dynastie des Pischdadiens, ses héros mythologiques Djemschid et Roustam, dont elle a d'ailleurs imposé les noms aux palais et aux tombeaux des Achéménides.

UN ROI SASSANIDE

Deux grandes découvertes, d'un ordre entièrement différent, l'une scientifique, l'autre matérielle, presque simultanées, ont donné à la question persépolitaine une solution bien autrement générale que celles qu'on avait pu entrevoir jusqu'alors, en permettant de comprendre dans une vaste synthèse l'histoire ethnique, philologique et artistique de l'Asie centrale, depuis les âges les plus reculés.

Les murs de Persépolis, les rochers de Nakchi-Roustam, de Bisontoun, de l'Elvend, de Van, présentent un nombre considérable d'inscriptions, que l'on appelle cunéiformes, parce qu'elles sont conçues dans un système graphique dont le clou, le coin, la pointe de flèche forment l'unique élément. Chacune de ces inscriptions se décompose en trois parties, placées les unes par rapport aux autres dans un ordre constant, et dans lesquelles on a reconnu depuis longtemps, même avant tout déchiffrement, les traductions d'un texte unique en trois langues et en trois écritures particulières. Une domination étrangère, imposée par une race conquérante à des peuples d'origine et de langage différents, et la nécessité, pour les vainqueurs, de se faire comprendre des diverses nationalités soumises à leur sceptre, pouvaient seules expliquer le fait des inscriptions trilingues de la Perse. Dès lors, il était naturel d'admettre que le système graphique auquel était invariablement réservé la première place, représentait l'idiome et l'écriture des conquérants, des maîtres de Persépolis. Ces textes, étudiés les premiers, à cause de cette circonstance et de leur simplicité relative, ont livré, dès 1802, à l'admirable sagacité et à la témérité heureuse de Grotefend, le secret de huit lettres et de deux noms propres : Darius et Xerxès. Mais ce n'est qu'en 1835 et 1836 que Lassen, Burnouf et Rawlinson, poursuivant isolément, et à l'insu les uns des autres, les mêmes recherches, ont découvert et reconstruit presque simultanément la langue des inscriptions de la première espèce. Cette langue, qui fut celle de Cyrus et des princes achéménides, ses successeurs, est un idiome arien, c'est-à-dire qu'elle a une origine commune avec le sanscrit et nos langues européennes. Le pehlvi, qui fut parlé du temps des Sassanides, le zend, qui servit à rédiger, sous ces princes, la doctrine de Zoroastre, sont les débris de cet antique idiome, ainsi que le persan moderne.

Quelques années plus tard, MM. Botta, Lowenstern, de Longpérier, Rawlinson, attaquèrent les inscriptions de la troisième espèce, et en poussèrent fort loin le déchiffrement. Mais c'est principalement M. de Saulcy qui en a reconstruit l'idiome, dont il devina d'abord, et dont il xa ensuite le caractère. Cette langue est une langue sémitique, sœur de l'hébreu, de l'arabe, du phénicien; c'est la langue assyrienne, celle qui

fut parlée sur les bords du Tigre et de l'Euphrate, dans les cités bibliques de Babylone, de Calah, de Resen, de Ninive, lorsque les Sémites y fondèrent leur longue et célèbre domination.

La science des écritures cunéiformes et des antiques idiomes de l'Asie centrale a fait, depuis ces maîtres et dans la voie tracée par eux, de rapides progrès. M. Jules Oppert, professeur à la Bibliothèque impériale, y a puissamment contribué. Si les textes de la deuxième espèce sont ceux dont la lecture est la moins avancée, du moins les caractères philologiques de la langue à laquelle ils appartiennent ont-ils été déterminés. Cette langue est d'origine touranienne, c'est-à-dire qu'elle rentre dans la grande famille des langues scythique, finnique, hunnique, hongroise, turque, de celles qui, sous le nom de dravidiques, sont encore parlées dans le midi de la presqu'île indienne. On lui a donné le nom de scythomédique, parce qu'elle fut l'idiome des populations scythiques que subjuguèrent les Mèdes à leur arrivée dans l'Asie centrale, et qui représentent l'une des deux nationalités principales soumises à l'empire des Achéménides.

Ainsi la philologie, en moins de vingt-cinq ans d'admirables travaux, a retrouvé et reconstruit de toutes pièces trois grandes races, dont les caractères ethniques, sinon le souvenir historique, étaient complétement perdus. Elle les a évoquées du tombeau, leur a rendu leur nom, leur langue et les traits de leur type générique, puis les a livrées à l'histoire, pour qu'elle les fît mouvoir, comme les personnages d'un drame, sur ce vaste théâtre de l'Asie centrale, où se sont accomplies les plus antiques et les plus célèbres révolutions des sociétés humaines.

Pendant ce temps, une fouille heureuse, exécutée par des mains françaises, ouvrait le filon sépulcral où l'art assyrien dormait depuis vingt-quatre siècles, tandis que l'art persépolitain était resté, sous les feux du soleil, l'objet de l'admiration des hommes. C'est par la découverte des monuments de Korsabad, de Nimroud, de Ninive, que nous commencerons notre prochain article. Puis, nous donnerons une idée de l'art assyrien et de ses phases, en les encadrant dans l'histoire de la haute Asie, telle qu'elle résulte des derniers travaux de la science.

C. FERRI-PISANI.

EXPOSITION GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

A BRUXELLES

Comme il n'y avait pas de Salon à Paris cette année, beaucoup d'artistes français ont envoyé à l'Exposition de Bruxelles des œuvres récemment terminées, et qui ont l'intérêt de la nouveauté. Les Anglais, qui ne risquent guère leurs peintures sur le continent, ont aussi envoyé à Bruxelles plusieurs tableaux signés de noms célèbres. Pour les Hollandais et les Allemands, ils ont l'habitude de se mêler à leurs voisins de l'école flamande. L'Exposition de Bruxelles a donc un certain caractère européen, et c'est peut-être la plus riche qui ait jamais eu lieu dans cette ville. Les journaux belges en publient des comptes rendus assez détaillés. Ici nous ne pouvons que signaler quelques tableaux où se révèlent des qualités originales, comme sentiment et comme exécution.

Sauf M. Gallait et M. Leys, on rencontre au Salon de Bruxelles presque tous les peintres belges qui ont de la réputation chez eux, et même au dehors : M. Verboeckhoven, M. van Schendel, M. de Biefve, et d'autres. Nous n'avons rien à voir dans leurs productions, chèrement payées par une classe de naïfs collectionneurs, ni dans quantité d'œuvres insignifiantes, qui néanmoins se partagent le succès, selon les diverses préoccupations de la foule, peu initiée à l'art véritable.

Le plus original de la jeune école belge est assurément M. Charles De Groux. Il ne procède d'aucun des contemporains, pas plus que des anciens maîtres : phénomène rare en Belgique, — et partout. Il a commencé tout seul, s'inspirant de sujets assez neufs, empruntés à la vie réelle et familière. Par là, il se rattacherait à la tradition des Hollandais et des *petits* Flamands du XVIIe siècle; mais sa pratique est toute personnelle. Ce qui caractérise son talent, c'est la profondeur et la sincérité des tournures et des physionomies. Sous un extérieur misérable, il a su mettre l'âme, je ne sais quelle poésie intime et mélancolique qui émeut et fait réfléchir.

Jusqu'ici, presque toujours il avait pris ses personnages dans les

Lith. Flamang d'après Charles Degroux

Imp. Lemercier

La Prêche de Junius

(Salon de Bruxelles)

7:9

groupes du peuple éprouvé par le travail ou par les souffrances. Cette année, il s'est lancé bravement dans la peinture historique : *Charles-Quint sur son lit de mort* et *Junius prêchant la réforme à Anvers*, deux grandes compositions très-sérieuses et très-énergiquement peintes. Nous reproduisons le *Junius* d'après une photographie de M. Maes, de Bruxelles, lequel va publier un album photographique en souvenir de l'Exposition. On félicite beaucoup M. De Groux de cette nouvelle tendance vers un art censé plus noble et plus élevé. Soit, et il y a même parfaitement réussi, grâce à son esprit compréhensif et à son instinct pittoresque. Le danger est de côtoyer M. Gallait ou M. Leys, avec ces princes ou ces réformés du XVIe siècle, et de compromettre une individualité très-accentuée dans des sujets d'un autre genre et d'un autre temps.

Un troisième tableau exposé par M. De Groux appartient à sa manière primitive : *le Retour*, intérieur de villageois, avec quatre figures. Toute la droite du tableau, où sommeillent près de la cheminée le vieux et la vieille, est dans une tranquille demi-teinte. Peut-être rêvent-ils à leur garçon qui était parti... et le voilà qui reparaît, les bras ouverts, rapportant la joie et l'activité dans la maison. Cette simple scène de famille, si ingénument exprimée, vaut sans doute un drame historique.

L'auteur des *Funérailles d'un trappiste*, M. C.-E. Meunier, semble être influencé par M. De Groux. Sa peinture est à la fois sobre et vigoureuse, et ses personnages ont beaucoup de caractère.

Un autre jeune artiste, très-heureusement doué comme praticien, M. Louis Dubois, a exposé trois tableaux : une étude d'*Enfant de chœur*, figure de grandeur naturelle, largement peinte, une scène de *la Roulette* à Spa, avec une demi-douzaine de personnages, et un grand paysage des marais de la Campine, où, sur les grêles colonnettes de leurs pattes rosâtres, se dressent de hautes cigognes, bien calmes au milieu des joncs et des plantes aquatiques. Le ciel gris sombre est d'un ton superbe. On pourrait accrocher cette peinture au lambris d'une salle de château, en pendant à quelque beau Snyders.

De M. Madou la réputation est faite. Il est à peu près dans l'école belge ce qu'était Wilkie dans l'école anglaise : peintre de mœurs, très-fin, joignant le naturel à la causticité. *Les Nouvelles du jour* rappellent *les Politiques de village*, de Wilkie, sauf la différence du type et du caractère des deux peuples. Un second tableau de M. Madou, *le Seigneur du village*, appartient à M. Perrot, l'ancien rédacteur en chef de l'*Indépendance*.

Dans le groupe des paysagistes, c'est M. de Knyff qui marque le plus. Il se rapproche assez des paysagistes français, de M. Troyon et de

M. Jules Dupré par exemple, surtout dans un grand tableau intitulé *la Gravière abandonnée*. Ciel d'orage, effet très-fantasque, beaucoup de force et d'ampleur dans l'exécution. *Les Bords du Ruppel* offrent encore un effet de soleil étrange, mais vrai, la lumière frappant vivement des bandes de terrain et des rangées de saules qui s'enlèvent en clair sur les fonds. La nature s'amuse parfois à ces caprices, quand l'atmosphère est agitée et tempétueuse. Dans un autre paysage, *le Chemin creux*, les premiers plans des terrains sont modelés solidement, et tout émaillés d'herbes vivaces et de fleurettes. Sous l'espèce d'arcade que forment les grands arbres qui bordent le chemin, on aperçoit la campagne avec un horizon violacé. Le quatrième tableau exposé par M. de Knyff représente un *Bois de hêtres* dans le Condroz.

M. Chabry et M. de Cock tiennent aussi à l'école française: mi-Bruxellois, mi-Parisiens. *L'Étang de Tervueren*, effet d'hiver, par M. Chabry, est très-juste et très-harmonieux. M. de Cock a mis de l'élégance et même de la poésie dans un paysage où de petites bergerettes, regardant au loin je ne sais quoi, dessinent sur le ciel leur silhouette enfantine.

Plus indépendant de toute influence étrangère, M. Fourmois passe pour un des maîtres du paysage en Belgique. S'il ne semble pas avoir des impressions très-particulières devant la nature, il les rend du moins avec conscience et avec habileté. Ses compatriotes estiment son talent exact et sincère. Une *Vue prise aux environs de Bruxelles* a été acquise pour la loterie qui suivra l'Exposition; et sa *Chaumière de la Campine* appartient au gouvernement, qui la placera sans doute dans le musée national de peinture moderne.

M. Roelofs, bien que fixé depuis longtemps à Bruxelles, est resté Hollandais par sa pratique autant que par le choix de ses sites toujours empruntés à la Hollande. De l'eau, des bateaux, quelque moulin à vent au bord d'un canal, des troupeaux sur de verts pacages, voilà ce qu'il affectionne et ce qu'il rend à merveille. Aussi les collections hollandaises recherchent-elles ses œuvres, et c'est pour la splendide collection du baron van Brienen qu'il a peint un des quatre paysages exposés au Salon de Bruxelles.

Les grandes compositions historiques sont peu nombreuses, et la critique des journaux belges paraît s'accorder à mettre hors ligne quelques toiles de M. Slingeneyer, par exemple *le Triomphe de Clodion*, traversant en vainqueur la ville de Tournai. On remarque aussi un *Saint Sébastien* de M. Tabar, qui a travaillé dans l'atelier de Paul Delaroche, et une *Hérodiade* de M. Émile Leclercq, correspondant de la *Gazette des Beaux-Arts* et romancier, en même temps qu'il est peintre.

Parmi les architecturistes, il n'y a guère à citer que deux *Vues de Venise* et deux *Vues de Spalatro* (Dalmatie), par M. van Moer; en fait de dessins, quelques portraits de M. Ghemar, très-connu comme photographe; en fait de gravure, *Jeanne la folle*, d'après le tableau de M. Gallait, appartenant à la reine de Hollande.

En sculpture, M. Victor van Hove prend décidément cette année la première place parmi les artistes belges. On a vu de lui, je crois, à un Salon de Paris, un *Esclave nègre* soumis à la torture. Le pendant, intitulé *la Vengeance*, est exposé au Salon de Bruxelles. Ces deux bronzes énergiques et savants sont destinés à l'habitation de M. Pauwels, l'ingénieur, qui aime et protége les arts avec intelligence. C'est aussi pour M. Pauwels que M. van Hove a exécuté deux grandes et magnifiques statues décoratives, debout et presque nues, les bras exhaussés en l'air pour porter des candélabres. On les appelle *le Nervien* et *la Nervienne*. La femme surtout est d'une tournure superbe dans sa simplicité. C'est grandiose, ferme, original. M. van Hove est un vrai Flamand, qui rappelle un peu dans sa statuaire l'ampleur de l'école de Rubens. Outre ces trois bronzes, il a encore exposé deux groupes en plâtre qui seront taillés en marbre, *la Bonne Mère* et *la Mauvaise Mère*, après le jugement de Salomon, et un *Enfant jouant avec un chat*, petit groupe bien mouvementé, acquis par la loterie de l'Exposition.

Plusieurs peintres hollandais continuent habilement la tradition de leur ancienne école. Pour la représentation des intérieurs de ville, des monuments, des rues, des marchés, M. Springer est le légitime descendant de van der Heijden et de Berckheijden. Il a moins de finesse que le premier, moins de largeur que le second; il est quelquefois un peu dur de touche et trop monotone de couleur, mais il possède la science de la perspective et il a le rare mérite de conserver dans un ensemble harmonieux l'exactitude des détails. *La Porte de l'ancienne abbaye de Middelbourg* et *la Maison de ville de Culemborgh* sont deux excellents exemplaires de son talent, qui commence à être apprécié hors de la Hollande.

M. Weissenbruch vient après lui comme architecturiste. Les trois *Intérieurs de ville* qu'il a envoyés à Bruxelles ne valent pas les tableaux qu'il avait exposés aux dernières exhibitions d'Amsterdam et de La Haye.

Pour la marine, les Hollandais comparent volontiers M. Louis Meyer à Willem van de Velde. La vérité est qu'aucun peintre de marine, aujourd'hui, pas plus en Hollande qu'en France, en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, n'approche des van de Velde ou des Ruijsdael et d'Aalbert Cuijp. M. Meyer connaît bien son *élément*, et les vaisseaux, et tout l'attirail des marins et des pêcheurs. Il est plus juste d'effet que M. Gudin et

que les marinistes anglais, mais son exécution est faible et mince. Un de ses tableaux exposés à Bruxelles appartient à la reine des Pays-Bas.

Comme M. De Groux chez les Flamands, M. Israels chez les Hollandais a un talent très-singulier, très-intime et très-poétique; de la rêverie et de la tendresse. Ses sujets d'affection rappellent un peu ceux des anciens maîtres de son pays; mais il y apporte un sentiment nouveau, tourné vers une douce morale, d'ailleurs sans prétention.

Son tableau intitulé *une Maison tranquille* représente un intérieur modeste et propret, où une jeune fille est occupée à coudre pendant que sa compagne, vue de dos, touche de l'orgue. La scène paraît prise dans ces maisons d'orphelines, si bien ordonnées en Hollande, retraites virginales que ne troublent point les tracas de la vie sociale. Impossible de mieux exprimer l'innocence et la placidité. Il n'y a que la Hollande pour avoir conservé ces mœurs sereines au milieu d'une civilisation agitée.

Dans un autre intérieur, M. Israels a montré *le Sort d'une femme*. A droite, autour d'une table, trois hommes boivent, fument et jouent, pendant que la femme, assise à l'écart, près de la cheminée, travaille aux soins qu'exige son ménage.

M. Israels peint aussi le portrait, quelquefois avec un profond caractère. Nous avons vu de lui, au *Leprozenhuis* d'Amsterdam, un portrait de vieillard, qui est admirable. Dans le portrait de *la Vieille mère Marguerite*, exposé à Bruxelles, il a imité par trop le célèbre portrait de la Mère de Rembrandt.

M. Burgers suit avec succès le style de son ami Israels. Il a deux tableaux pleins de sentiment, à l'Exposition.

Un des plus forts de l'école hollandaise dans la peinture du paysage avec animaux est M. J.-H.-L. de Haas, qui est venu récemment habiter Bruxelles. Sa *Prairie*, avec deux grands bœufs qu'inquiète le vent du nord, est d'une couleur très-harmonieuse.

Faut-il ranger parmi les Hollandais M. Martinus Kuytenbrouwer, qui a longtemps séjourné en Belgique et en France? Son talent vigoureux tient à plusieurs écoles, et il rappelle même parfois Salvator Rosa. Sa *Halte de cavaliers* et un paysage ravineux ont beaucoup d'accent et d'énergie.

En tête des Allemands paraît leur plus célèbre paysagiste, M. André Achenbach, de Dusseldorf. Il a exposé une Vue prise en Westphalie, et son frère, M. Oswald, deux Effets de nuit en Italie. M. Schmitson, résidant à Berlin, est l'auteur d'un grand tableau assez original, avec des chevaux sauvages dans les steppes de la Hongrie; le même sujet a été peint par M. von Thoren, sans doute Allemand d'origine, quoiqu'il habite

Bruxelles. M. Koller, de Vienne, demeurant aussi à Bruxelles, après s'être formé à Anvers, a du succès avec un Albert Dürer et un Faust, qui tiennent un peu du style et de la pratique de M. Leys. Quelques sculpteurs allemands attirent aussi l'attention : M. Rietschel, de Dresde, avec un beau buste de Rauch, en marbre ; M. Reinhold Begas, de Berlin, avec un groupe de *Pan consolant Psyché*, et M. Oscar Begas, avec un buste du docteur Schönlein, premier médecin du roi de Prusse.

Mais les Anglais font bien plus de bruit que les Allemands à notre Exposition. Les artistes et les amateurs connaissent, par quantité de belles gravures, sir Edwin Landseer, si haut placé dans l'estime de ses compatriotes. Qui cependant avait vu des tableaux de cet illustre peintre, à moins d'avoir visité l'Angleterre? Voici une de ses grandes compositions, où il y a de tout, des animaux, des personnages, des maisons, de l'eau, des nuages, dans un pêle-mêle absolument incompréhensible au premier aspect.

Il s'agit d'une *Inondation en Écosse*. Ce sujet, très-dramatique et très-pittoresque, à le prendre dans un grand ensemble, est bizarrement interprété. L'artiste anglais a eu la même idée, à peu près, que Géricault pour la composition de son *Naufrage de la Méduse*. Au lieu de montrer son radeau perdu dans l'immensité d'une mer furieuse, Géricault l'a rapproché sous la main, de sorte que le spectateur est presque mêlé au groupe des naufragés et assiste de tout près à leurs tortures. Plus tard, M. Eugène Delacroix, peignant un naufrage, prit le sujet à l'inverse, montrant la cause plutôt que le résultat, une pleine mer troublée par la tempête, et au loin une barque qui va périr. Comme Géricault, M. Landseer a escamoté la cause, et il a montré seulement un épisode de l'inondation. Toute sa toile est remplie par les toits d'une habitation rustique, sur lesquels sont réfugiées des familles de paysans, des chèvres, des poules, où des bœufs roulés par le flot tentent d'aborder, où sont accumulés des débris de meubles, des branchages rompus, des épaves de toute espèce. On n'y distingue rien d'abord, et l'on a peine à se rendre compte du lieu où s'emmêlent toutes ces choses confuses, mollement peintes, sans relief, sans perspective, sans forme précise, sans dégradation de clair-obscur, sans couleur décidée. Aucun effet, ni réel, ni fantastique.

On est bien surpris de trouver si absolument nul un peintre qui a tant de célébrité. Il faut dire que cette célébrité est due à la gravure. Sir Edwin Landseer a eu le bonheur d'être traduit par des graveurs très-habiles, après avoir eu la chance de choisir des sujets qui plaisent aux Anglais : des chasses, des cavalcades, des chiens et des chevaux, des cerfs qui brament sur un pic de montagne, des chevreuils dans le fourré d'un

parc. Assurément, il a étudié les mœurs des animaux, il sait leurs habitudes et leurs tournures, et il les anime parfois d'une vie dramatique, — un peu prétentieuse. Mais son exécution est toujours débile, couleur vague et fausse, dessin approximatif. Nous avons vu en Angleterre beaucoup de ses œuvres, et des plus vantées, notamment une vingtaine à l'exhibition de Manchester. Il est rare qu'on y découvre des qualités de vrai peintre, j'entends de grand praticien.

Autre merveille, exportée d'Angleterre : un tableau de *préraphaélite! l'Enfance du Titien*, par M. William Dyce. Tout le monde s'arrête devant cette singulière peinture, les uns lui adressant quelque folle raillerie, les autres devenant tout pensifs devant un résultat si prodigieux.

Le jeune Titien est assis sur une chaise, dans la campagne, près d'une statue de la Vierge, qui décida sa vocation, à ce qu'on dit. Les détails de son costume, tous les moindres détails du paysage, les fleurs du gazon, l'écorce et le feuillage des arbres, tout est exprimé avec une minutie extraordinaire, dans un ton extrêmement juste, avec autant de finesse et d'élégance dans le dessin que d'harmonie dans la couleur. Certains morceaux se rapprochent vraiment de van Eyck ou de Memling. Ajoutez que la physionomie du petit personnage est profondément sentie. Quand on a regardé quelque temps ce tableau, on y entre, on se sent en plein air, on oublie les procédés du peintre, et même on se met à songer que l'art contemporain ne fait plus que des ébauches, qu'il a perdu le secret de l'art antérieur à la Renaissance italienne, et que nous touchons peut-être à une autre renaissance, qui aura pour point de départ la Nature réelle, pour objet l'Humanité vivante. Ces préraphaélites, tels que M. Dyce, M. Millais, M. Hunt, et bien d'autres, ne sont pas si insensés qu'on voudrait le donner à croire. Leur excentricité a du bon, puisqu'ils ne sont pas seulement des résurrectionnistes d'une école passée, puisqu'ils en recherchent seulement les pratiques exquises, afin de les appliquer à d'autres images.

Autre tableau anglais, non moins curieux, en trois compartiments. Il ne porte point de titre dans le catalogue, mais des points après le numéro (373), et, au-dessous, trois lignes extraites d'un journal anglais. Qu'est-ce donc? Un drame de la *Gazette des Tribunaux*. Dans le compartiment du milieu, un intérieur de famille, avec une jeune femme étalée à plat ventre sur le parquet, les bras crispés convulsivement. Dans le compartiment de droite, un galetas misérable avec une femme qui pleure ou qui blasphème. Dans le compartiment de gauche, les sombres arcades d'un pont de la Tamise, avec un dernier rayon de soleil verdâtre. Tout cela probablement veut dire : désordre, misère, suicide. Thèse de drame sur

un théâtre, plus que sujet de peinture sur la toile. Mais cependant il y a, dans ce triple tableau de M. Egg, je ne sais quel accent de fatalité, et la figure de femme écrasée par terre est d'une énergie terrible.

Le pays de Shakspeare a la passion et le génie du drame. Il est vrai qu'il y réussit mieux en poésie ou au théâtre qu'en peinture. Que d'aspirations au fantastique dans l'école anglaise, depuis Hogarth, et Blake, et Fuseli, jusqu'à Martin! A côté d'un groupe de peintres qui cherchent le réalisme familier, il y a toujours dans l'école anglaise les chercheurs de drames et de sujets grandioses. M. Daniel Roberts a été étudier Jérusalem; M. E.-M. Ward a peint Marie-Antoinette et Fouquier-Tinville. En tout pays, un certain public se promène aux expositions, le livret à la main, et s'intéresse aux tableaux, suivant les descriptions imprimées. Marie-Antoinette, Jérusalem, quoi de plus pathétique?

Après ces rapides indications sur quelques œuvres des écoles du Nord, il faut pourtant reconnaître que l'école française domine toutes les autres à l'Exposition de Bruxelles. Dans les genres les plus différents, elle intéresse toutes les classes du public spectateur, elle inquiète et excite tous les producteurs des nations rivales. Les artistes belges n'avaient jamais vu chez eux pareille réunion de talents français. Pensez qu'il y a, au Salon de Bruxelles, deux tableaux de M. Troyon, deux de M. Jules Dupré, quatre de M. Diaz, un de M. Corot, quatre de M. Courbet, quatre de M. Breton, deux de M. Millet, deux de M. Robert Fleury, un de M. Gérôme, deux de M. Muller, et M. Ricard, et M. Ziem, et M. Leleux, et M. Fauvelet, deux dessins de M. Bida, quatre marbres de M. Clesinger, dont la statue de la Zingara, etc., etc.

Le tableau de M. Gérôme est une réduction de sa *Mort de César*. Cette triste peinture n'a aucun succès, et l'on s'étonne que le grand tableau ait pu faire du bruit à Paris. Le tableau de M. Muller, *Marie-Antoinette entendant la lecture de son arrêt de mort*, est, au contraire, un de ceux qui semblent le plus sympathiques à la foule des visiteurs, mais non pas cependant aux artistes. Il sort de l'atelier du peintre, et n'a pas encore été exposé en France. Il est destiné à une loterie de la Société des Amis de l'Enfance. Ça ferait une espèce de pendant à la *Charlotte Corday* de M. Henri Scheffer. Même sentimentalisme un peu affecté, même exagération dramatique dans les figures qui contrastent avec la victime.

Les tableaux de M. Troyon, grand paysage des environs de Suresne et un *Chien en arrêt*, véritable chef-d'œuvre du maître, les deux paysages de M. Jules Dupré, le soleil couchant de M. Corot, les quatre Diaz, dont un éclatant paysage, *la Mare aux Serpents* de la forêt de Fontainebleau, et quelques autres vaillantes peintures, très-admirées des artistes, sont

connus à Paris, et nous n'avons point à répéter les éloges qu'en a dû faire la critique parisienne.

Parmi les tableaux de M. Courbet, il y a un paysage d'hiver, avec de grands arbres dans un ravin, peinture étrange, d'un aspect superbe et très-poétique, une petite étude, d'après nature, des *Falaises de Honfleur*, et *la Femme au miroir*, qui paraît pour la première fois, je pense, à une exposition. Elle est en buste, de profil, le sein demi-nu. Les tons de chair sont d'une rare finesse, qui rappelle les plus grands coloristes, Corrége même. On peut trouver que le style de M. Courbet est vulgaire, qu'il cherche la bizarrerie dans le choix de ses sujets, et tout ce qu'on voudra, mais assurément M. Courbet est un praticien de première force et un coloriste très-saisissant. Cette *Femme au miroir* fait de l'effet, à Bruxelles, sur le groupe de jeunes artistes, préoccupés de tout ce qui est neuf.

Les tableaux de M. Breton excitent encore un véritable enthousiasme, à cause de la noble simplicité des tournures et de la profondeur des physionomies, dans ses femmes de campagne, occupées au saint travail de l'agriculture. Dans une de ces paysanneries sérieuses, une jeune fille est assise au coin d'un champ et pense. A quoi? Elle a l'air d'une statue de la Mélancolie. Dans une autre, une jeune fille debout agite le van sur lequel sautille une graine quelconque. Elle a l'air d'une nymphe agreste, d'une muse, d'une déesse, qui seulement fait une œuvre utile. On a beaucoup admiré jadis Léopold Robert, mettant la Beauté dans des figures de pêcheuses de l'Adriatique, ou de moissonneuses de la campagne romaine. M. Breton est dans ce sentiment-là, avec une sincérité candide et un agencement moins théâtral.

Mais voici le tableau qui occupe le plus les artistes, et les critiques, et les amateurs, et même le public intelligent : c'est *la Tondeuse de moutons*, de M. Millet. Cette toile, que nous avons eu occasion de voir ébauchée, à Barbizon, près Fontainebleau, a été enlevée toute chaude de l'ermitage du peintre et expédiée à Bruxelles, qui en a la primeur.

M. Millet est encore un peintre *en discussion*. Les critiques timides hésitent à se prononcer sur ce talent baroque, si étranger aux habitudes classiques, aux routines des ateliers, aux préjugés du vulgaire. Fond et forme, il est novateur certainement. Quelle idée de faire un tableau avec un homme qui bêche, des femmes qui glanent, une vieille paysanne qui garde sa vache au bord d'une haie, un semeur qui jette du blé dans un guéret! Où sont les princes de l'école fashionable, et les demoiselles couchées dans un boudoir, et les costumes de soie et de dentelles, et tous les accessoires de la vie élégante? Ne tombons-nous point dans une dégradation de l'art, destiné seulement aux sujets héroïques, nobles pour

le moins, bourgeois à la rigueur? Et quelle rude exécution a ce Millet, sans charme et sans idéal! Il faut voir cependant. Peut-être y a-t-il quelque chose dans cet art, un peu sauvage relativement aux habitudes du monde exceptionnel, et qui se régénère — peut-être — aux sources vives de la nature.

Jusqu'ici M. Millet n'avait encore montré que des figures de proportion réduite, quoique sa manière de peindre se prête aux grandes compositions. La tondeuse de moutons est de grandeur naturelle, vue à mi-jambe, de profil à droite, sur un fond sombre. Une de ses mains est étalée sur la brebis couchée et qu'un vieux paysan dissimulé dans l'ombre empêche de remuer. Son autre main tient les ciseaux et coupe la laine sur le poitrail de la brebis. Sa tête hâlée est grave et point distraite. Sous son vêtement grossier on sent la forme, sans aucun escamotage. Ah! que cette femme fait bien ce qu'elle fait! C'est peu de chose que de tondre un mouton. Mais sur les sublimes bas-reliefs de l'antiquité grecque, qu'y a-t-il donc le plus souvent? Une femme qui attise du feu sur un trépied, un homme qui porte la dépouille d'un lion, ou qui conduit un taureau au sacrifice. N'importe quoi. Tout sujet peut être élevé à la hauteur solennelle de la poésie par la seule vertu de l'artiste, s'il y met une conviction irrécusable, je ne sais quel élément universel, par quoi sa création se rattache à ce qui est beau et vrai. La simple *Tondeuse de moutons* de M. Millet fait songer aux œuvres les plus admirables de l'antiquité, — n'est-ce pas très-singulier et presque incroyable? — en même temps qu'aux peintures les plus solides et les plus colorées de l'école vénitienne. L'art grec et Giorgione, ce sont les deux souvenirs qu'évoque la nouvelle peinture de cet artiste solitaire, qui sera bientôt classé parmi les maîtres de notre temps, et qui ouvre peut-être une nouvelle époque à la peinture, si défaillante aujourd'hui.

En entrant à l'Exposition de Bruxelles, des artistes que nous y rencontrâmes dirent tout de suite : — Allons voir le Millet qui « fait une révolution » parmi les peintres de la Belgique!

W. BÜRGER.

LA NOUVELLE

FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SANTA-CROCE

A FLORENCE

Lorsqu'en arrivant sur la place de Sainte-Croix, à Florence, on apercevait autrefois la façade de la célèbre église du même nom, qui en occupe un des côtés, on éprouvait un fâcheux désappointement. On était accouru avec empressement vers la place où l'État populaire de Florence a pris naissance et tenu longtemps ses assises; on voulait contempler l'édifice dont la première pierre a été posée à la fin du XIIIe siècle, et qui a été achevé en 1320, sur le dessin d'Arnolfo di Lapo, et l'on ne voyait qu'une large muraille blanchie à la chaux et percée de quelques trous ronds ou carrés, semblable à ce qui s'appelle encore maintenant la façade de *Santa-Maria del Fiore*.

Aujourd'hui de vastes échafaudages se dressent devant l'église qui, depuis plus de six cents ans, attendait la construction par laquelle elle devait être complétée; aujourd'hui la façade de Sainte-Croix se construit et sera bientôt achevée; aujourd'hui, enfin, tout fait espérer que l'autre monument, le chef-d'œuvre commencé par le même architecte et achevé par Brunelleschi, jouira bientôt du même avantage[1].

La courageuse initiative prise par un architecte habile et passionné pour son art, M. le chevalier Matas, digne émule des Giotto, des Michellozzo, aura pu accomplir une œuvre plusieurs fois déjà vainement tentée avant lui, et principalement dans le XVe siècle par Castello Quaratesi, obligé d'abandonner son œuvre sur le refus qu'on lui avait fait d'y placer ses armes. L'église Sainte-Croix, restaurée d'après les dessins de Vasari,

1. Nous savons que l'on s'occupe sérieusement de la reconstruction de la façade de Santa-Maria del Fiore, et nous pourrons offrir prochainement quelques renseignements sur les travaux qui se préparent.

vaste, nue, austère, éclairée par de superbes vitraux gothiques, appartient aux religieux mineurs conventuels de Saint-François. C'est aujourd'hui le Panthéon de Florence. Parmi les nombreux monuments funéraires qui la décorent et dont on peut lire la description dans Valéry, elle renferme les tombeaux de Dante, de Machiavel, de Michel-Ange, de Galilée, grands hommes dont l'antiquité eût fait des demi-dieux. On y a déposé les dépouilles mortelles du roi Joseph Napoléon, de la reine Julie, son épouse, et de la princesse Charlotte, leur fille.

Elle possède, comme toutes les églises de Florence, plusieurs chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture que recommandent suffisamment aux visiteurs les noms de Giotto, de Gaddi, de Donatello, de Luca della Robbia, de Filippo Lippi, etc.

La reconstruction de la façade offrait plus d'une difficulté : il fallait beaucoup de hardiesse pour l'entreprendre, et beaucoup de goût pour lui donner un caractère assorti au reste de l'édifice.

Sur une esquisse autographe de Cronaca, trouvée vers l'année 1840, le chevalier Matas, auteur du musée Napoléon construit à l'île d'Elbe aux frais du prince Demidoff, eut l'heureuse idée de dessiner un plan, soumis en 1857 à une commission composée de MM. le marquis Barthélemi Bartolini Baldelli, majordome de la maison et de la cour grand-ducale, président ;

Le P. Mansueto Fanganelli, provincial de l'Ordre, vice-président;

Le marquis Lucas Bourbon del Monte, directeur de la galerie des statues, conseilleur provéditeur;

L'avocat Joseph Pelli-Fabbroni, conseiller;

Le comte Charles Capponi, conseiller;

Le commandeur Sloane, conseiller trésorier;

Le chevalier Laurent Gargiolli, secrétaire.

Une souscription fut ouverte, et le gouvernement, avant de donner son approbation au projet de construction, demanda qu'une somme de 25,000 écus fût préalablement recueillie. Le chevalier Gargiolli, un des hommes les plus recommandables de Florence, dont l'ardent patriotisme avait déjà contribué à doter son pays d'un grand nombre d'établissements d'utilité publique sans avoir recours aux fonds de l'État, comprit que l'activité la plus énergique pouvait seule venir à bout d'une pareille entreprise. Il sut donner aux travaux de la commission une vive impulsion. On profita du passage à Florence de Pie IX, en 1857, pour engager le souverain pontife, qui s'y prêta avec beaucoup de grâce, à poser la première pierre de la façade de Sainte-Croix, et l'on se mit à l'œuvre pour l'exécution d'un travail dont le devis s'élevait à plus de

350,000 livres[1], avec une somme de 20,000 livres généreusement donnée par le commandeur Sloane.

L'initiative prise par le commandeur Sloane et l'appel fait par M. Gargiolli aux Toscans et aux étrangers ont produit leur effet.

Les sommes recueillies se sont élevées à. 207,851 l. 16 s. 10 d.
On a dépensé . . . . . 131,237 l. 18 s. 6 d.
Il reste en caisse . . . . . 76,614 l. 18 s. 4 d.

Et les deux tiers de la façade de Santa-Croce sont déjà construits!

Voici, sur l'ensemble des travaux exécutés ou en voie d'exécution, quelques indications précises.

L'église se divise en trois principaux compartiments : la nef du milieu et les deux nefs latérales, d'une dimension moindre, séparées par quatre grands piliers et correspondant aux trois portes. La porte de la façade principale est large de 4m 20 et haute de 8m 40; chacune des deux portes latérales est large de 3m 18 et haute de 6m 48. Sur les deux voûtes de la grande porte ont été sculptés les douze apôtres dont les modèles ont été pris sur la fameuse Cène de Giotto, conservée dans le réfectoire des frères de Sainte-Croix[2]. La porte à droite a pour ornements les patriarches, et celle de gauche représente les prophètes; les uns et les autres reproduisent des modèles anciens. Sur la frise du premier entablement sont six médaillons en marbre sur un fond en mosaïque, représentant les six docteurs de l'Église. Chacune des portes est surmontée d'une lunette; celle de la porte du milieu est un grand bas-relief qui reproduit l'apparition de la sainte croix à l'empereur Constantin. Les bas-reliefs des deux autres portes représentent, à droite l'invention, à gauche l'exaltation de la sainte croix en mosaïque. Les triangles qui surmontent les trois nefs contiennent, celui de la porte centrale une grande croix en marbre du XIIIe siècle, et ceux des deux autres les images de la sainte Trinité. La grande rosace de la porte du milieu est remplie par une Descente de croix en vitraux de couleurs, exécutée d'après un dessin de Ghiberti.

Les trois espèces de marbres employés pour la construction de la nouvelle façade de Santa-Croce reproduisent, par un hasard assez singulier, les trois couleurs nationales de la Toscane : le *blanc*, tiré du monte Altissimo, à Scravezza; le *vert*, des carrières de monte Ferrato, près Prato, appartenant à la famille Pazzi; le *rouge*, des carrières de Castagneto, dans les maremmes de Toscane, appartenant à la famille du comte de la Gherardesca. L'emploi de marbres de plusieurs couleurs est conforme

1. La livre toscane vaut 84 centimes de France.
2. Ce réfectoire est aujourd'hui une fabrique de tapis.

NOUVELLE FAÇADE DE L'ÉGLISE SANTA-CROCE

aux usages de l'architecture toscane, et l'on sait quel effet ce mélange produit pour le gigantesque dôme et le merveilleux campanile de Giotto.

Tel est l'ensemble de cette belle construction dont les ornements, les moulures, les chapiteaux, les médaillons ont été scrupuleusement exécutés d'après les meilleurs modèles, et appropriés au caractère général de l'édifice.

La gravure de la façade, que nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs, a été faite sur une superbe photographie qui nous a été obligeamment envoyée par M. Gargiolli, et qui en est l'unique exemplaire expressément tiré pour la *Gazette des Beaux-Arts*.

L'auteur de cette note a été assez heureux pour voir à l'œuvre le chevalier Matas, et admirer la simplicité avec laquelle il a élevé cette grande chose, la façade de Santa-Croce, une construction tout en marbre, large de plus de 43 mètres sur une hauteur à peu près égale [1], dont les assises se dressent comme par enchantement sous sa direction calme et persévérante.

Les tables de marbre arrivent à Florence toutes taillées; quelques résidus, conservés dans l'angle d'une petite cour, sont les uniques traces du travail de sculpture ou de polissage de ces vastes matériaux.

Les 350,000 livres portées au devis de l'éminent et digne architecte suffiront pour l'achèvement d'une construction qui exigerait, partout ailleurs qu'à Florence, une dépense de deux millions. L'exécution de ce magnifique travail associera le nom du chevalier Matas à l'immortalité, qui est devenue le partage d'Arnolfo di Lapo.

C. HIPPEAU.

1. Ces dimensions, évaluées en mesures du pays, sont de 72 *bras*, 13 *soldi* et 7 *quattrini*. Le *bras* (braccia) se divise en 20 soldi et le soldo en 3 quattrini. Le quattrino équivaut à notre centimètre.

M. JULES RENOUVIER

M. Renouvier était à Paris il y a quelques semaines. Les amis de son âge qu'il était venu revoir, ceux plus jeunes dont il aimait aussi à s'entourer, l'avaient retrouvé toujours plus ardent à l'étude et à la recherche. Ne voulant plus se souvenir du beau livre dont il venait à peine de terminer l'impression, et trouvant qu'il n'avait rien fait tant qu'il lui restait encore quelque chose à faire, il était tout entier à l'ouvrage qu'il allait terminer, à celui qu'il préparait pour l'avenir. Quand il est reparti pour retourner à Montpellier, où il habitait, il se réjouissait d'aller reprendre la plume pour continuer le travail dont la rédaction avait été interrompue par son voyage annuel. C'est à la mort qu'il est allé. A son arrivée, il a été enlevé par une maladie aussi rapide que soudaine, et quelques jours après lui avoir serré la main, après s'être entretenus avec lui de ses projets et de ses études, après lui avoir dit au revoir, ses amis ont appris par les journaux que cet homme, tout à l'heure plein de vie, était tombé subitement, frappé par une maladie terrible, et que cette rare intelligence, qui n'avait jamais été ni plus vive ni plus ferme, serait muette désormais.

La mort d'un honnête homme, qui disparaît avant le temps, est toujours regrettable et douloureuse; mais ici la perte ne demeure pas restreinte au cercle privé de la famille, elle en sort pour devenir publique, car il a péri avec M. Renouvier tout un trésor d'érudition et de pensées qui ne sera pas reformé. Il est donc naturel que dans cette Revue, consacrée aux études qui ont été le meilleur de sa vie, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* qui s'est honorée de l'avoir au nombre de ses collaborateurs, et pour laquelle il a écrit les dernières pages qui soient sorties de sa plume, on prenne sur le coup, et par là sans prétendre en parler complétement, la parole pour lui rendre la justice qui lui est due, et pour dire au public, qui ne le sait pas encore assez, ce qu'était M. Renouvier, et ce qu'il a fait pour l'histoire de l'art.

Il était né à Montpellier le 13 décembre 1804. Ce n'est qu'à trente ans, après une jeunesse riche de lectures partagées entre la philosophie, l'histoire et la poésie, qu'il commença à publier ses deux premiers essais,

l'un anonyme, consacré aux vieilles maisons de sa ville natale; l'autre à deux manuscrits des archives de la commune de Montpellier. Si peu importants qu'ils soient comme volume, ils marquent déjà les premiers pas de sa vie et montrent en germe les qualités d'esprit qui ont toujours progressé, et dont on n'a certainement pas eu le dernier développement.

Bientôt après, ou pour mieux dire la même année, en 1835, il commença une publication archéologique et historique sur les monuments de quelques anciens diocèses du bas Languedoc. Cet ouvrage, qui est accompagné de lithographies dues à l'habile crayon de M. Laurent, l'occupa plusieurs années, de 1835 à 1841. En même temps le *Bulletin monumental*, que M. de Caumont publiait comme fondateur de la Société française d'archéologie, dont M. Renouvier a été l'un des premiers inspecteurs divisionnaires, s'enrichissait de quelques études sur le Midi qui ne rentraient pas dans le cadre de son grand ouvrage, et l'on y peut aller chercher le récit d'une excursion monumentale dans les vallées des Pyrénées, un essai de classification des églises d'Auvergne, et un tableau rapide de la peinture sur verre et sur mur dans le Midi de la France. Tous ces travaux témoignent de la plus sérieuse intelligence de l'art ogival, malgré la gêne qu'apportait au développement d'idées générales sur cette matière la nature même des monuments que l'auteur étudiait. Ils ne sont pas, en effet, dans le vrai courant de l'architecture française; moins hardis, moins franchement nouveaux parce que les ruines des idées et des monuments antiques restent debout autour d'eux, ils ne suivent le mouvement artistique du Nord qu'à regret, avec retard, sans lui rien apporter; ils en ont subi l'influence à contre-cœur, et ils n'ont pas réussi à en prendre sur lui. L'étude de ces monuments n'est pas un chapitre, c'est un appendice de cette grande histoire, et il fallait, pour l'écrire et pour bien marquer la différence des caractères et la lutte des deux esprits, un homme à qui ses études permissent de voir ce que cet antagonisme persistant avait été contraint d'accepter de l'art du Nord né dans le domaine royal, et un homme en même temps qui dût à sa naissance et à son séjour dans le Midi la compréhension et la familiarité de cette forme particulière de l'art gothique.

M. Renouvier ne se borna pas à montrer seulement dans le Languedoc les traces de l'envahissement de la nouvelle architecture française d'outre-Loire; dans un voyage fait en 1839, son esprit philosophique poursuivit la même idée sur un autre sol, encore plus méridional, et ses notes sur les monuments gothiques de quatre villes italiennes, Florence, Pise, Rome et Naples, publiées en 1841 dans le *Bulletin monumental*, sont inspirées par ce sentiment vraiment critique de la fécondité

des comparaisons. C'est même peut-être de tous ses premiers ouvrages le plus intéressant et le plus heureux. La justesse naturelle et sévèrement ingénieuse du coup d'œil, la réunion des détails en groupes et la conclusion du fait à l'idée se remarquent dans cet opuscule, dont la brièveté relative, dégageant ses observations et ses conclusions de tout ce qui leur est en réalité étranger, est encore aiguisée par une forme courte, claire, pleine de traits : sans courir après un éclat factice, elle donne à l'idée et à la succession des faits exposés une concision nette, pleine de force et de sûreté.

Aussi est-ce le livre qu'il faut citer, à cause de son intérêt plus général, comme le plus heureux des travaux de M. Renouvier pendant cette première période, qui se caractérise bien nettement par cette préoccupation plus grande de l'architecture. Outre le mouvement d'idées qui se faisait alors dans ce sens, et auxquelles il apportait autre chose que des pierres, son esprit était naturellement porté à s'attacher d'abord à cette forme de l'art, qui, par ses conditions de besoin public, de dépenses générales, de longueur de temps comme construction, de réunion d'hommes comme ouvriers, paraissait à son esprit synthétique la plus sociale des manifestations intellectuelles et la plus riche en enseignements sur le génie et les transformations d'un peuple. Cette étude le mena insensiblement à descendre de l'idée aux ouvriers et de l'édifice aux artistes, et le fruit de cette nouvelle période se caractérise par le livre des *Maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier*, qu'il publia, en 1844, avec son ami M. Ricard, dans les Mémoires de la Société archéologique de cette ville [1].

La recherche, la découverte et la publication des documents, dont le texte forme la moitié de ce volume, sont, je crois, dues surtout à M. Ricard, en même temps que la préface est plus particulièrement l'œuvre de M. Renouvier. Depuis cette époque où les efforts des travailleurs dévoués n'ont pas cessé d'exhumer et de mettre au jour des pièces de ce genre, comme presque tous ont surtout publié des documents épars et sans rapport entre eux, aucun de leurs livres n'a peut-être l'importance et la solidité de celui-ci, qui présente un ensemble d'une liaison et d'une suite presque impossibles, mais toujours désirables dans des ouvrages de cette nature.

A la suite de ce grand travail, où, tout en voulant n'être qu'un analy-

1. M. Renouvier était, depuis le 19 juin 1838, membre correspondant de la Société des Antiquaires de France ; il a été aussi correspondant du premier Comité des Arts et des Monuments, établi au ministère de l'Instruction publique.

seur et un annotateur exact, M. Renouvier a naturellement trouvé lieu à l'exposition de plus d'une idée, il fit paraître plusieurs notices plus ou moins courtes, dont le titre serait mieux à sa place dans un essai spécial de bibliographie, qui dépasserait les limites de cet article, et parmi lesquelles je remarquerai seulement ses idées pour une classification générale des monuments, parce qu'elles témoignent que si, pour être plus complet, il se restreignait souvent à des points spéciaux, c'était volontairement et non par impuissance, et que pour les traiter son esprit s'appuyait toujours sur la familiarité des questions les plus hautes et les plus générales. Mais, à cette époque, la vie laborieuse de M. Renouvier, qui s'était déjà mêlé à la politique, fut un moment interrompue par les événements.

La révolution de 1848 avait éclaté, et M. Renouvier, chez qui l'esprit, l'éducation et les études philosophiques avaient développé les tendances libérales ; que, d'un autre côté, sa valeur personnelle, son honorabilité et l'estime de sa ville désignaient naturellement, fut d'abord commissaire du gouvernement provisoire et ensuite député à l'Assemblée. Il ne faillit pas à sa tâche, et il l'accomplit, comme il faisait toutes choses, avec dévouement, avec simplicité et avec une profonde honnêteté. Nous n'avons pas ici à le suivre sur ce terrain, qui n'est pas du domaine de ce recueil ; nous avons à dire seulement qu'à l'heure de la retraite, il put quitter la vie politique la tête haute, avec la conscience d'avoir fait ce qu'il avait dû ; aussi, malgré l'inaccomplissement de ses désirs, malgré le sentiment que son pays n'était pas encore mûr pour ce qu'il considérait toujours comme l'avenir et le but, ce fut sinon sans regrets, au moins sans mauvais sentiments, sans fanfaronnade, sans colères et sans aigreur qu'il vint reprendre cette obscurité heureuse de sa vie privée, un moment troublée par des devoirs plus impérieux, et, comme le général romain qui, après la défaite ou la victoire, retournait à sa charrue, il ne tarda pas à revenir labourer de nouveau le champ qu'il s'était marqué pour y faire mûrir encore une nouvelle moisson.

Elle fut riche, car le livre qu'il fit ensuite est le plus important de tous ceux qu'il ait produits. La visée s'était agrandie en même temps que son expérience, et ce qu'il tenta, ce qui l'occupa de longues années, ce fut un tableau critique des origines et des phases de la gravure en Italie, en France, en Allemagne et dans les Flandres, depuis les premiers essais jusqu'au milieu du XVIIe siècle, c'est-à-dire jusqu'au triomphe du métier sur l'art. Les *Types et manières des maîtres graveurs* parurent, de 1853 à 1856, dans les Mémoires de l'Académie de Montpellier, plus particulièrement tournée du côté des sciences, et à laquelle par là même il faut faire d'au-

tant plus d'honneur d'avoir accueilli et d'avoir donné au public un travail aussi important et aussi nouveau. Jusque-là il n'y avait aucune philosophie, presque aucune critique dans l'histoire de la gravure. Des dictionnaires inachevés, des catalogues incolores, des monographies matérielles et en apparence trop développées parce qu'elles sont en trop petit nombre, un commencement incomplet d'inventaire dont les parties tentées sont de plus remplies d'erreurs, de contradictions et d'ignorances, voilà ce que présentaient à peu près les travaux antérieurs sur l'histoire de la gravure.

Un seul homme au XVIIIe siècle était capable de l'entreprendre; mais le savant et laborieux Mariette, que M. Renouvier a suivi plus d'une fois, avait passé toute sa vie à s'y préparer sans la commencer jamais. M. Renouvier s'est tenu volontairement aux lignes générales, aux appréciations d'ensemble qui donnent le cadre et la place des détails. Il a étudié, il a compris, il a expliqué les origines, les causes, il a noté les influences et les filiations des époques, des pays et des hommes; il a formé les groupes, il a donné les caractères et les motifs des progrès et des différences. L'estampe, pour lui, n'est pas un morceau de cuivre mordu ou taillé, dont l'épreuve est pour le marchand plus ou moins chère, et pour l'amateur plus ou moins rare, et qui devient ainsi un objet de vanité beaucoup plutôt qu'une belle chose; elle est pour M. Renouvier une manifestation dont il cherche le sens et la raison; il jouit de sa beauté quand il la rencontre, et il y était plus sensible qu'aucun autre; mais dans toutes il sait et il fait lire, il en traduit la langue, il en déduit les antécédents et les conséquences; il met l'ordre de la logique et de la vérité dans ces feuilles éparses qui n'avaient été que rassemblées sans être distinguées comme il convenait. Ce n'est pas un catalogue qu'il a fait, c'est un livre; ce n'est pas matériellement qu'il décrit, il comprend et il fait comprendre; il juge et il classe; au lieu de voir seulement, il étudie et il conclut. Ce ne sont pas des notes ni des matériaux, c'est presque une histoire dans le sens élevé du mot.

Je le répète, c'est l'œuvre capitale de M. Renouvier, et une œuvre qui restera; mais il était le seul qui n'en fût pas content. Le long temps qu'il mit forcément à la publier lui montra des défauts, des lacunes, des erreurs même dans la première partie, et il se détermina résolûment à la tenir pour non avenue et à la refaire. Sa fortune, qui lui donnait l'indépendance de son temps, lui permettait aussi d'employer chaque année plusieurs mois à des voyages et à des séjours pendant lesquels il n'écrivait jamais, mais qu'il consacrait tout entiers à voir, à comparer, à vérifier, à amasser des notes et des matériaux qu'il remportait à son foyer pour les coordonner et les

mettre en œuvre, après les avoir soumis à l'épreuve d'une sévère critique. C'est à ces voyages et à ces travaux féconds que nous devons son dernier livre, l'*Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XVI siècle*. Les ténèbres et l'aridité du sujet, la nécessité d'insister sur les détails matériels de l'érudition, et de laisser subsister dans le travail définitif les traces de l'échafaudage, le rendent forcément moins vif, moins harmonieux et moins généralement accessible que ses *Types et manières;* mais la valeur et la nouveauté n'en sont pas moindres, et elles seront appréciées ici comme elles le méritent dans un article spécial d'un de nos collaborateurs, que ses études sur ces premières époques désignaient naturellement pour en rendre compte. Il suffit de rappeler aujourd'hui que l'Académie de Bruxelles ayant précisément proposé ce sujet pendant que M. Renouvier s'en occupait, il l'envoya au concours. Les programmes académiques ont rarement le bonheur d'être traités par un homme aussi remarquable et aussi fortement préparé; aussi l'Académie de Bruxelles ne manqua pas de lui donner le prix, et c'est elle qui a eu l'honneur d'imprimer le livre.

Pour M. Renouvier, ce n'était que la moitié de la question; il avait étudié en même temps la même histoire en Italie et en France, et il allait la terminer quand, comme je l'ai dit, au retour d'un séjour à Paris, où il était venu prendre ses dernières notes, une maladie, que rien ne faisait prévoir, l'a emporté tout à coup. Il avait cinquante-six ans, l'âge de la pleine force de l'esprit pour un homme qui a vécu honnêtement et intellectuellement, l'âge où il est maître comme jamais de sa pensée et de sa forme, l'âge où à ses qualités naturelles il a joint toutes les puissances de la maturité et de l'étude.

Il est inutile d'augmenter les regrets en parlant des questions qu'il était indiqué pour élucider, et où pas un autre ne le peut remplacer; mais si sa force est maintenant perdue, s'il a malheureusement disparu, c'est le moment de donner une nouvelle vie à ce qui nous reste de lui. Sa famille et ses amis doivent à son mérite et à sa mémoire de réunir et de publier en corps ses dissertations éparses, de faire pour le public un volume de ses *Types et manières,* dont les quatre fascicules in-4° sont déjà difficiles à réunir et incommodes à lire et à consulter, à cause de leur format et aussi de l'absence des tables nécessaires, la seule chose qui leur manque et la seule qu'un autre que lui puisse se permettre d'y ajouter. Ses œuvres ne sont encore connues que du petit nombre; elles méritent d'arriver au vrai public, qui ne peut en jouir dans leur état de dispersion actuelle et de rareté. Son père, qui lui survit, son frère, dont on connaît les brillants travaux philosophiques, ses neveux, ses amis, M. Ricard,

M. Bâtissier, sont en état de rendre ce pieux et dernier service.

Ils peuvent peut-être plus encore. M. Renouvier devait publier cet hiver, pour faire pendant à son *Antoine Vérard*[1], une étude sur Jean Perréal, d'après des documents nouveaux qui lui avaient été communiqués par M. Rolle, l'archiviste adjoint de Lyon, et dont le texte même doit paraître dans les *Archives de l'art français*. Comme les quelques bois qui devaient illustrer cette plaquette étaient déjà faits, il se peut que le travail ait été rédigé. Peut-être ne trouvera-t-on dans les papiers de M. Renouvier que des notes pour son *Histoire de la gravure en France et en Italie au* XV*e siècle*; mais il avait, sinon terminé, au moins écrit définitivement de longues parties d'un autre grand ouvrage dont il s'occupait depuis longtemps. Pour se rapporter à l'époque qui forme le passage du XVIIIe au XIXe siècle, il n'en aurait pas moins été tout à fait nouveau, et ce qui a été imprimé récemment sur Prud'hon, dans les Mémoires de la Société de la Côte-d'Or, est comme un fragment de cette étude. Il ne s'agit de rien moins que de l'art pendant la période révolutionnaire, de ce qu'il a été alors, de ce qu'il voulait être, de ce que la première République en a fait et voulait en faire. Il croyait que, comme tous les temps de troubles trempent en quelque sorte la génération qui viendra après eux, c'est la Révolution qui a vraiment renouvelé l'art français et qui a donné ses artistes à l'Empire, de même que les troubles civils de la fin du XVIe siècle et le règne de Richelieu ont donné les siens au grand roi. On voit de quel intérêt le développement de cette vue première et incomplète aurait été sous la plume de M. Renouvier, et personne ne peut prétendre, en la reprenant, à la traiter comme lui.

Car, et c'est le caractère principal de sa pensée, elle avait une force d'individualité et une nouveauté féconde qui, dans la critique, le mettent et le maintiendront parmi les premiers de ceux qui se sont, de notre temps et dans notre pays, occupés de l'histoire de l'art. Beaucoup — et ce recueil en serait au besoin la preuve — y ont apporté un beau talent, une vive compréhension des chefs-d'œuvre, une valeur de forme et par là une utilité de vulgarisation qui les rendent plus que recommandables; mais ils ne peuvent être rapprochés de M. Renouvier, parce qu'il leur manque cette nouveauté de vues en même temps que cette largeur qu'ont ajoutées à son esprit la critique et l'érudition. Il n'y a vraiment dans le même sens que lui que trois hommes doués de qualités diverses, mais qui, comme lui, ont ouvert des routes nouvelles et en ont si bien planté les jalons que ceux qui s'y engagent n'ont

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 mai 1859.

plus qu'à les suivre pour aller peut-être plus loin, mais sans faire oublier ceux qui les ont tracées les premiers. Ces trois hommes, on les a nommés; ce sont : Émeric David qui, sans parler de son *Histoire de la Peinture au moyen âge*, a créé l'histoire de la sculpture française, de façon à ce qu'on n'ait plus qu'à le compléter et à le rectifier; M. Léon de Laborde qui, par les points hardis et incessants de son infatigable et intelligente curiosité, a fait plus que personne pour la connaissance des arts et des artistes des XVe et XVIe siècles, et M. Viollet-le-Duc, qui a fait sortir les origines et le développement de l'art ogival de l'énumération empirique de faits particuliers accumulés presque au hasard, pour en faire un corps de doctrine et lui donner le caractère de la science. Tous trois doivent beaucoup à leurs devanciers; mais, ce qui est le point vraiment capital, ils ont fait un pas décisif dans la voie qu'ils ont choisie; c'est aussi ce qu'a fait M. Renouvier, et c'est pour cela qu'il fallait rapprocher ces quatre noms, parce que tous les quatre, à notre sens, ont le droit d'être proposés comme guides et comme exemples.

Mais, pour en revenir à M. Renouvier, s'il peut toujours se produire une intelligence égale, la sienne ne sera pas remplacée. Qui réunirait, en effet, des qualités aussi diverses? Il sentait vite et il jugeait lentement; il voyait juste et il se défiait de lui-même; il avait l'instinct et la science, la modestie et la fermeté; il était ardent et contenu; il concevait rapidement et il mûrissait sa pensée; il avait le sens droit, la sagacité ingénieuse, la critique sûre, la discussion loyale, l'exposition claire, nette et précise. Il apprenait toujours, parce qu'il ne croyait jamais savoir ce qu'il ignorait; il commençait par étudier les détails avec une patience étrange pour un homme qui, une fois qu'il les possédait, les noyait dans une forme aussi courte que substantielle; il n'avait jamais de théories préconçues pour fausser ses observations; il étudiait d'abord, il voyait ce qui était, et c'était de ces impressions sincères et répétées, de ces idées particulières et successives, qu'il arrivait à une idée générale, et il ne l'acceptait pas sans l'éprouver encore, car, dans le premier travail, il ne donnait rien au hasard; c'était lentement qu'il préparait; mais, à un moment donné, tout était prêt et à sa place, il avait tout à sa main, et comme il savait ce qu'il voulait dire et ne disait rien que ce qu'il voulait, l'œuvre ainsi mûrie à loisir s'écrivait rapidement. C'est ce qui donne à son style la vivacité pittoresque, la franchise du trait, la souplesse et la variété d'allure, et aussi la légère et piquante bizarrerie qu'on y remarque parfois. Sa plume, et avec raison, ne reculait pas devant un mot nouveau et devant une incorrection apparente ou une concision trop elliptique; mais c'est toujours pour mieux frapper l'idée, pour mieux rendre ce qu'elle doit mettre en

lumière, tout en gardant une suprême justesse d'expression. Il faut avoir des connaissances réelles pour se plaire aux *Types et manières des maîtres graveurs*, pour profiter de tout ce que ce beau livre renferme de nouveau et d'excellent, pour voir surtout à quel degré la forme y est le juste vêtement de la pensée; mais si, comme toutes les œuvres pleines et sérieuses, les *Types et manières* ont besoin d'être étudiés et repris, s'ils se refusent à être feuilletés, ils payent largement le soin qu'on doit prendre pour en avoir la complète intelligence. C'est un vrai livre, ce qui est plus rare qu'on ne croit; il est pensé et il est écrit, et non-seulement il pense, mais il fait penser. M. Renouvier n'est donc pas mort tout entier, puisqu'il laisse derrière lui une œuvre assez forte pour mériter de fixer dans le souvenir la trace de son passage et de ses efforts.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

EXPOSITION DE BESANÇON

(*Suite et fin.*)

Les paysagistes n'ont pas plus fait défaut à Besançon que les peintres de genre et d'histoire. En première ligne apparaissent d'abord M. Corot, avec un *Intérieur de la forêt de Fontainebleau,* grande étude aussi solidement peinte que sont vaporeuses et poétiques les œuvres actuelles du maître ; M. Daubigny, qui a exposé un *Lever de lune,* peinture d'un effet calme et imposant, mais insuffisante pour faire apprécier le talent si vrai et si sympathique de cet artiste; et M. Troyon qui, avec sa *Charrette de foin,* n'est guère mieux représenté. MM. Courbet et Ziem sont là chez eux, et, pour cette raison, je ferai honneur de leurs œuvres à leur patrie. — Viennent enfin les paysages de MM. Lapito, Salzmann, Laugée, Le Poitevin, Anastasi, Appian, Bellel, L. Boullangé, Veyrassat, les marines d'Isabey, Morel Fatio et J. Noël, les scènes orientales de M. Frère, les animaux et les natures mortes de MM. Ph. Rousseau, A. de Dreux, Salmon, Grobon et Couder.

A vrai dire, deux écoles étrangères seulement, celles de Genève et de Dusseldorf, profitant de relations de bon voisinage, se sont fait représenter à l'exposition de Besançon. Encore Calame, le grand maître de la Suisse, est-il absent; mais en son lieu et place paraît, en première ligne, M. Diday, qui a là deux de ses meilleures toiles. Ce sont deux vues de Suisse ornées de cascades aux eaux savonneuses, d'arbres proprement peignés, mais d'un ensemble si doux, si harmonieux, qu'on ne peut se lasser d'admirer cette nature si habilement fardée. *Le Lac d'Engstlen,* de M. Zimmermann, les *Vues de l'Isère,* de M. Castan, ne sont pas moins agréables ni moins adroitement touchées, et elles ont de plus un aspect de vigueur et de réalité qui dénote de sérieuses études.

On sait aussi, à Dusseldorf, colorer agréablement un paysage, témoin la grande *Vue du Mont Rose,* de M. Lindlar, dont les premiers plans formés de sapins, de rochers et de chalets, sont très-réels et peints avec une grande fermeté; témoin aussi le fin et joli tableau de M. le comte de Kalckreuth, représentant le lac de Saint-Wolfgang, les vues de Suisse de M. Rausch, les rivières hollandaises de M. Schotel. Mais ce n'est point là le côté saillant de l'exposition prussienne, et j'ai hâte d'arriver aux tableaux de mœurs et aux peintures religieuses qui caractérisent bien mieux les tendances actuelles de

l'Académie de Dusseldorf où, sous la direction de MM. Sohn et Schadow, l'étude de la forme, de la couleur, des procédés, l'observation simple et naïve de la nature ont remplacé les austères traditions du grand Cornélius.

Quoique fixé à Dusseldorf depuis bien des années, M. Tidemand se plaît encore à retracer les mœurs populaires et les costumes originaux de la Norvége, sa patrie. Sa jolie *Fiancée* a bien le type des femmes du Nord, des formes déjà robustes malgré sa jeunesse, une carnation riche, une expression douce, pure et passive; elle est admirable de calme et de candeur, pendant qu'une amie tresse sa longue chevelure blonde, orne son corsage et sa tête de tout un attirail d'orfévrerie rustique, bijoux de famille que lui présente sa vieille mère, au grand ébahissement de ses petits frères juchés sur le bahut. Une lumière habilement distribuée, douce et harmonieuse malgré les tons éclatants des costumes et des pierreries, éclaire ces groupes charmants. A côté de l'œuvre du maître se trouve celle de son élève, M. Salentin, œuvre également empreinte du plus tendre sentiment. Un pauvre enfant aveugle gravit d'un pas indécis les marches de l'autel pour déposer, en ex-voto, une couronne de fleurs aux pieds de la Madone; sa mère, agenouillée, implore la Vierge avec cette ferveur ardente qu'inspire l'amour maternel; on lit dans son regard suppliant ses angoisses passées et sa foi dans l'efficacité de sa prière. Je ne dirai rien de l'ensemble du tableau que je n'ai pas vu, tant ces deux admirables têtes ont captivé mon attention. *La Prière de la Mère,* de M. Hubner, plus librement traitée que les deux tableaux précédents, se recommande encore par d'excellentes qualités.

MM. Maassen et Ittenbach ont exposé deux *Madones* qui sont deux merveilles de grâce et d'exécution; celle de M. Ittenbach surtout est un de ces bijoux qu'on ne saurait se lasser d'admirer. Cette *reine des cieux* est bien véritablement la reine de beauté; assise sur un trône enrichi d'or et de pierreries, le sceptre en main, elle présente au monde son divin fils qui, prêt à bénir, entr'ouvre ses petits bras. Ce groupe délicieux, qui se détache en vigueur sur le fond blanc de la bannière formant le fond du trône, est d'une pureté d'exécution qui surpasse tout ce qu'on peut imaginer. Le tableau de M. Muck, représentant *l'Enlèvement de sainte Catherine par les anges,* est encore une œuvre de mérite, mais elle a le tort de rappeler trop exactement la célèbre composition de Luini.

Plusieurs artistes comtois et bourguignons ont pris rang aujourd'hui parmi les maîtres modernes de l'école française; j'ai cru, pour mieux faire apprécier les tendances artistiques de la province et sa participation au mouvement général des arts, devoir réserver leurs œuvres pour les réunir à celles de leurs compatriotes, et c'est ainsi que trouvent place ici MM. Courbet, Gérôme, Ziem, Gigoux, Baron, qui, tout au moins par leur naissance, appartiennent aux anciens duché et comté de Bourgogne, où l'on est si fier de voir se continuer de nos jours cette glorieuse dynastie d'artistes qu'illustrent déjà les noms de Greuze, de Prud'hon et de Rude.

Je n'ai pas l'intention d'apprécier ici le talent de M. Courbet, pas plus que de décrire les douze tableaux qu'il a exposés à Besançon. Je me bornerai donc à constater que le choix que M. Courbet a fait lui-même de ses productions témoigne du désir évident de donner satisfaction aux goûts d'un public de province qui, malgré ses dispositions sympathiques, aurait pu s'effaroucher à la vue d'œuvres inspirées par un réalisme trop brutal. Personne ne se plaindra de cette flatterie de M. Courbet à l'adresse de ses compatriotes, et nous sommes les premiers à y trouver notre compte, puisque c'est pour nous une occasion de revoir les meilleures toiles du maître. Voici, en effet,

ses *Cribleuses de blé,* le seul de ses ouvrages peut-être dans lequel apparaissent bien évidentes des qualités de style; puis des animaux de chasse, cerfs, chevreuils et renards; des effets de neige rendus avec une prodigieuse hardiesse de brosse; et enfin des paysages reproduisant, avec une force de vérité et une habileté d'exécution étonnantes, les sombres vallées du Jura. Il faut connaître cette nature sauvage, ces rivières aux eaux si vives, ces rochers majestueux, ces prairies d'un vert intense jusqu'à la crudité, pour apprécier à toute leur valeur les paysages de M. Courbet. Aussi le Bisontin, si fort attaché à ses montagnes, ne passe-t-il pas sans orgueil dans le salon presque entièrement consacré aux œuvres du peintre d'Ornans.

M. Gérôme, nous l'avons dit, n'a exposé que le *Diogène*, qu'on a déjà vu chez Goupil; M. Gigoux n'a qu'un portrait; mais un Comtois qui paraît là dans tout l'éclat de son gracieux talent, c'est M. Faustin Besson. Avec lui nous sommes en plein XVIIIe siècle. Ici, mademoiselle La Montagne inspire à Watteau l'idée de *la Fête vénitienne;* l'atelier est envahi par les Pierrots, les Scapins, les Arlequins et toutes les célébrités de la coulisse; un modèle à moitié nu se blottit dans un coin, et, au milieu de ce beau désordre, l'artiste avance rapidement son ébauche. Là, Jean-Jacques, monté sur l'arbre, envoie des cerises en guise de baisers dans le corsage de ces deux belles filles qui se nomment mesdemoiselles Galley. Ailleurs, la baronne de Beaupré, au bras de Vadé, étale ses grâces et ses paniers au milieu de la halle et affronte les invectives de mesdames les écaillères; puis c'est le chevalier de Florian, à Bapaume, faisant la cour à la belle Claire, dans le cabaret de la Boiteuse. Ces quatre toiles peintes librement, un peu en manière de décor, sont si gracieuses et si coquettes qu'on oublie volontiers quelques imperfections de dessin pour ne voir que l'harmonieuse séduction de l'ensemble. M. Besson fera bien toutefois d'éclaircir ses carnations qui, dans le tableau des demoiselles Galley surtout, laissent à désirer.

M. Baron a deux toiles qui, comme toujours, sont des œuvres pleines de grâce, d'esprit et de couleur. Ses *Laveuses* étendent leur linge avec un mouvement d'une agaçante coquetterie; et si ses *Danseuses espagnoles* ne parviennent pas à dérider ce vieillard qui descend péniblement les marches de sa terrasse, ce n'est pas faute d'avoir le diable au corps.

Les paysages de M. Fanart sont traités d'une manière large, et ont un grand aspect de réalité; celui que nous préférons, et qui d'ailleurs est le plus important de tous, représente un *Effet du soir*. C'est une vaste plaine où miroitent quelques flaques d'eau, vers lesquelles se dirigent de grands bœufs à l'allure calme et pesante; çà et là surgit de terre une grande roche grise, semblable à un dolmen celtique, et à travers la brume on distingue au loin une ligne de montagnes qui ferme l'horizon. Cet effet de crépuscule est bien rendu; il donne au paysage un aspect de calme et de grandeur qui s'harmonise parfaitement avec cette immense étendue de terrain, dans laquelle ne paraît aucun être humain, aucune habitation. M. Donzel est allé chercher dans le Limousin les sujets de ses tableaux, et les tableaux qu'il en a rapportés prouvent à la fois le talent de l'artiste et la beauté du pays. M. Jeanneney a exposé un *Intérieur de pharmacie* d'une facture faible et timide; ses vues du Jura sont traitées avec plus de hardiesse, mais ne peuvent malheureusement, sous le rapport de la vigueur qu'elles affectent, supporter la comparaison avec celles de M. Courbet. La peinture de M. Fraguier a de solides qualités; ses fleurs et ses natures mortes sont franchement peintes et groupées avec un grand sentiment de l'harmonie des couleurs. — A la suite de cet amateur, j'aurais encore à faire une longue énumération d'œuvres très-recommandables; mais l'es-

pace me faisant défaut, je veux citer du moins les noms de leurs auteurs, qui sont : MM. Bretillot, Chapuis, madame de Dananche, MM. Dore, Guillemin, Guillon, Henri Jolicler, Marquiset, Michaud, Porteret, Claudet, Thévenot, etc.

En tête de la phalange bourguignonne se présente M. Ziem, avec une de ses lumineuses visions du soir, dans les lagunes vénitiennes, la vue de *Saint-Jacques-le-Majeur*. Depuis sa sortie de l'École des beaux-arts de Dijon, où, de par la volonté paternelle, il a passé huit années de belle jeunesse à l'étude forcée du dessin linéaire, de l'architecture classique et de la géométrie, M. Ziem vagabonde en pleine liberté dans cette atmosphère d'or et de pourpre que lui avaient révélée peut-être les œuvres de son compatriote le paysagiste Lallemant. Né coloriste, il parcourt constamment le midi de la France, l'Italie et l'Orient, poursuivant avec une ardeur fiévreuse les rayons du soleil qu'il a su fixer sur son éblouissante palette, et, de loin, ses anciens compagnons d'école, qui se sont laissé impressionner par les beautés moins éclatantes du sol natal, applaudissent à ses rapides succès. Un de ceux-là, M. J.-J. Cornu, est parvenu à un talent véritable, rien qu'en étudiant, avec une admirable persévérance, les beaux sites des montagnes de la Bourgogne. Ce que M. Courbet fait pour le Jura, M. Cornu l'a entrepris pour ce riche pays de la Côte-d'Or où la nature est aussi belle que généreuse. Sa vue de *la Combe Morizot* n'est pas seulement une peinture des mieux réussies, c'est une révélation d'un grand talent dont les difficultés matérielles de l'art avaient jusqu'ici entravé le complet développement. Une gorge aux flancs arides semés de quelques broussailles, et surmontée à droite et à gauche d'une couronne de rochers, laisse apercevoir, comme par une embrasure, cette belle plaine diaprée de villages qui, des pieds de la Côte-d'Or, s'étend jusqu'aux monts Jura, et au milieu de laquelle coule paisiblement la Saône. Il n'y a âme qui vive dans ce repli de terrain qu'éclaire de ses pâles rayons un soleil d'hiver et dans lequel souffle librement l'âpre bise de décembre. Tout cela est peint simplement, sans aucun parti pris, mais avec un ardent amour du vrai et du beau; aussi, tout en se mettant en garde contre une tendance à la recherche minutieuse du détail, M. Cornu n'a-t-il qu'à marcher droit devant lui pour prendre, dès demain, une place élevée au rang des maîtres modernes. M. Jeanniot, après avoir pratiqué avec succès les préceptes et les procédés de l'école suisse, a fait une excursion sur les terres de son compatriote M. Cornu ; puis il paraît aujourd'hui revenir à sa première manière, et, de fait, ses *Vues de Savoie* restent encore ses meilleures œuvres. Elles sont composées avec goût, la lumière y est bien distribuée, l'ensemble est harmonieux. Qu'il persévère donc aussi dans cette voie où il a trouvé le succès, en cherchant toutefois à donner plus de solidité à ses terrains et à masser avec moins d'indécision le feuillé de ses arbres. M. Viot, qui sort aussi de l'école de Genève, a su approprier très-heureusement sa manière à la reproduction des grandes plaines marécageuses qui limitent la Bourgogne du côté du Lyonnais. Sa *Vue de l'étang de Boutigny, en Dombes,* et son *Bord de futaie, en Bresse,* sont des œuvres irréprochables comme exécution et de ravissants paysages peints avec un intime sentiment de la nature et un goût d'une exquise pureté. L'*Intérieur de forêt,* dans lequel on voit un chasseur de bécasses se frayant un chemin à travers les ronces et les fougères jaunies déjà par les premiers froids d'automne, n'est pas moins bien compris ni moins habilement fait.

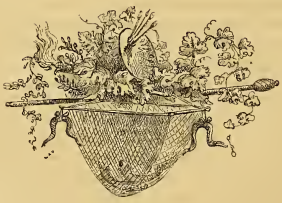
Le doyen des artistes bourguignons, M. Bouhot, le vénérable fondateur du musée et de l'école de Semur, a envoyé à Besançon une de ces œuvres savantes et consciencieuses, comme on en rencontre peu dans nos expositions actuelles; c'est la vue intérieure de la salle gothique de l'archevêché de Reims, le jour du couronnement de

Charles X. M. Jules Chevrier, de Châlons, a là aussi d'excellentes toiles. Son écurie, dans laquelle on voit un coq qui, « *unguibus et rostro,* » défend sa pâture contre les tentatives audacieuses d'un lapin, est remarquable par l'heureuse distribution de la lumière et la franchise de l'exécution. Dans les œuvres de M. Massenot, nous n'avons trouvé qu'une grande habileté pratique; le plus important de ses tableaux, intitulé *le Soir,* n'est qu'une ébauche hardiment brossée et dans laquelle l'artiste est allé au delà de l'effet cherché. C'est un peu de cette habileté qui manque à M. Jeantet, dont les *Vues de Dijon* sont cependant très-exactement dessinées.

Ne semble-t-il pas, d'après ce qui précède, que l'école bourguignonne soit exclusivement paysagiste? C'est à peine, en effet, si en dehors des œuvres que je viens de décrire, je puis citer huit ou dix toiles d'un genre différent, telles que *le Dépit,* de M. Billotte, *la Cuisinière en lecture,* de M. Bouchet (deux artistes qui suivent d'assez près M. Armand Leleux), les portraits de M. Jolyet, les pastels de madame Aizelin et les natures mortes de madame Amicie Lechène et de M. Bizard. On me signale, il est vrai, quelques abstentions regrettables; mais pour démontrer qu'à Dijon, comme à Besançon, les arts sont honorés et pratiqués, il me suffira de citer encore quelques-uns des amateurs dont les noms figurent au livret; ce sont : MM. Brun, Couturier, Cugnotet, Dechaux, De Reulle, Richard et Tardy.

La sculpture n'est représentée à Besançon que par des œuvres en général assez faibles. Je fais, toutefois, exception en faveur des beaux bustes de M. Iselin; ils sont largement traités et dénotent un talent sérieux et élevé. M. Franzoni a aussi deux morceaux très-remarquables, une *Bacchante* et une *Tête de femme,* qui, pour la simplicité et la grâce, semble s'inspirer de l'antique. Après cela, je ne vois dignes d'être cités que la statuette de M. Courbet, par M. Le Bœuf, de Lons-le-Saulnier, un *Petit Silène,* de M. Demesmay, et un *Enfant,* de M. Grandfils.

A. TAINTURIER.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

CONCOURS DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

ENVOIS DES PENSIONNAIRES DE L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX-ARTS A ROME

Concours de peinture historique. — Le sujet choisi cette année par l'Institut est *Sophocle accusé par ses fils*. Voici le programme en entier : « Sophocle, dans sa « vieillesse, fut appelé devant le tribunal par ses deux fils qui voulaient lui faire don- « ner un curateur, comme à un homme tombé en enfance et incapable de gérer ses « biens. A cet outrage, le vieux sang de Sophocle bouillonne dans ses veines, et *il lit* « *la tragédie d'Œdipe à Colone qu'il venait de terminer*. Les juges ne peuvent en- « tendre sans admiration cette œuvre magnifique où est tracé le plus vigoureux carac- « tère de vieillard qui ait été mis sur la scène, et dans laquelle un père malheureux et « accablé d'années, soutenu par la tendresse de sa fille, maudit un fils ingrat. La tra- « gédie tout entière se rapportait à Sophocle et à ses enfants. Après la lecture, les « juges, saisis d'admiration pour le père et d'indignation contre ses fils, reconduisirent « Sophocle à sa maison au milieu d'une foule de peuple. »

Le sujet est beau et noble; trop beau même et trop noble pour être aisément conçu, facilement exécuté dans les conditions défavorables où se trouvent les logistes. Une intelligence robuste, une main virile, exemptées des circonstances qui accompagnent les concours de l'École des beaux-arts, eussent tout au plus suffi à une pareille tâche. Selon les lois de l'École, l'élève trace, le jour de son entrée en loge, le croquis de sa composition, et il n'en doit plus sortir. C'est à prendre ou à laisser. D'autre part, ce qu'il faut d'heures pour dessiner sur la toile, peindre et achever une œuvre d'une dimension convenue, a été, il est vrai, calculé; mais c'est tout, et celles qui seraient nécessaires pour régler le jugement, pour faire naître certains instincts, certaines émotions, ne l'ont pas été. Or, le concurrent, aux prises avec un sujet complexe ou dont le sens élevé lui échappe tout d'abord, n'a pas de temps à consacrer à une étude qui l'éclairerait, encore moins la faculté de revenir sur ses pas, pour subordonner son travail aux impressions nouvelles trouvées dans la méditation. Si, le premier jour, il s'est enfermé dans un cercle vicieux et plein d'inconséquences, il y restera et poursuivra jusqu'au bout un labeur manqué dès le début. C'est encore à prendre ou à laisser.

Ici, sans doute, comme dans tous les concours, des règles sont indispensables, et il faut se garder de blâmer celles dont la sollicitude prévoyante de l'Institut entoure les épreuves des prix de Rome. Cependant, si elles contraignent l'élève et le placent entre un croquis dont il ne peut ni rien retrancher, ni rien omettre, et une période de temps

qu'il ne lui est pas permis de dépasser, elles devraient aussi obliger l'auteur des programmes de concours. Par exemple, Sophocle, en face de ses juges qu'il convainc, de ses fils dont il détruit l'accusation impie à force de génie, en présence de la foule séduite et charmée, semble d'une interprétation si difficile, qu'un seul homme aujourd'hui pourrait peut-être l'aborder heureusement et l'exprimer avec tous les développements qu'une telle figure comporte; encore M. Ingres, pour donner à ce vieillard la majesté de l'âge, l'autorité de l'innocence, l'élan et l'enthousiasme du poëte, l'émotion indignée du père, aurait besoin d'approfondir son œuvre par la pensée et l'étude, d'en rechercher mûrement, avec une attention scrupuleuse, les effets, c'est-à-dire de ne pas être comprimé par les entraves inflexibles et inévitables d'un règlement.

En donnant pour sujet *Sophocle accusé par ses fils*, c'était donc condamner d'avance des jeunes gens inexpérimentés à se montrer au-dessous du programme, inférieurs à eux-mêmes; c'était préparer un concours faible et terne. Aussi, pas un des logistes ne s'est-il élevé au-dessus de la médiocrité. Des torses bien peints, exécutés avec soin plutôt que bien accentués, des draperies épinglées sur le mannequin avec plus de patience que de sentiment, des figures à peu près d'ensemble, voilà ce qu'ont donné les plus forts. Quant aux qualités d'un ordre supérieur, il n'en faut pas parler. Celles qui devaient ressortir naturellement du sujet ont fait complétement défaut; celles qui procèdent du goût, d'où naît le style, qui constituent les caractères distinctifs de ce qu'on appelle la grande peinture, ont également été absentes. Que dis-je? quelques-uns ont poussé l'oubli des traditions fondamentales qui sauvegardent l'art dans sa plus haute expression, et qu'on devrait révérer à l'École plus que partout ailleurs, jusqu'à rechercher des effets piquants, des tons gaillards, comme s'il s'agissait seulement pour eux de viser à l'imitation des dessus de portes en faveur au siècle dernier. Je le crains, ces jeunes gens n'ont pas l'amour réel de l'art, ni la conscience exacte de son excellence, et ce n'est pas d'eux que notre école énervée et chancelante peut espérer un retour aux jours des triomphantes époques.

M. Vibert, cependant, paraît avoir fait un effort dans le sens du style. Ses juges, assis, ont une gravité de silhouette, une ampleur de lignes et d'ajustements d'un beau caractère. Cette partie de son tableau a même été, à certains égards, le meilleur morceau du concours. De son côté, M. Robert Fleury a trouvé d'heureux accents pour traduire les sentiments de la foule attentive aux paroles de ce père chargé d'années et de gloire. Enfin, M. Lefebvre a montré, à défaut de vigueur et d'originalité, une tenue d'exécution et d'ensemble qui semblait devoir lui assurer la première récompense. L'Institut en a décidé autrement. Les jugements de l'illustre compagnie sont assurément très-respectables; mais qu'il soit permis cependant de constater que le public n'a pas ratifié l'arrêt dont M. Lefebvre a été victime.

Le premier grand prix a été obtenu par M. Michel : tableau assez bien composé, exécution froide, effet indécis et mou, style nul, goût trivial, dessin lourd et vulgaire. M. Layraud a remporté le deuxième prix : harmonie jaune, couleur vitreuse, peinture habile et vive, composition bien condensée. La figure de Sophocle n'a pu être terminée. Les têtes sont, en général, expressives. Quant au caractère grec, M. Layraud paraît en avoir oublié les premiers principes; on dirait un souvenir des peintres français du XVIIIe siècle. M. Layraud fera bien d'abandonner cette voie; en la suivant, il apprendrait, entre autres choses, à dédaigner la noblesse et la simplicité, et, en revanche, il n'arriverait peut-être jamais à acquérir la verve, la chaleur d'exécution, le tempérament, qu'ont montrés certains artistes de cette période de décadence.

L'Institut a décerné une mention à M. Monchablon. — Quelques parties bien modelées, proportions et dessin à revoir, expressions forcées.

Concours de torse, de tête d'expression et d'arbre. — MM. Girard, Monchablon et Michel ont obtenu chacun une mention pour leurs études de torse, grandeur de nature. M. Monchablon a eu aussi une mention de *tête d'expression,* et M. Girard une deuxième médaille *d'arbre,* — un chêne. Ces différents travaux, d'un mérite négatif, donnent à croire que le niveau de la force des élèves peintres s'est sensiblement abaissé à l'École des beaux-arts.

Concours de sculpture. — Voici le sujet donné aux logistes : *Oreste à l'autel de Minerve, après le meurtre de sa mère.* Le programme ajoute : « Oreste, poursuivi « par les Euménides, se réfugie dans le temple de Minerve, *embrasse l'autel* et supplie « la déesse de le protéger. »

Comme l'a comprise le lauréat de cette année, M. Barthélemy, la figure d'Oreste répond bien au programme. Par la pose, le spectateur devine sans peine l'action du personnage. Oreste entoure avec force de ses bras l'autel de Minerve, son suprême asile; le visage tourné vers les Euménides acharnées à ses pas, la narine haletante, la lèvre entr'ouverte et crispée, l'œil épouvanté, il indique clairement les terreurs du drame. Le mouvement est grand et développé, les lignes sont bien trouvées, et l'agitation qui domine dans le sujet n'a pas empêché l'artiste de rester simple et concis. On voit que M. Barthelemy s'est appliqué avec fruit à l'étude de l'antique, source de tant de beautés. Cette figure, remarquable par l'ensemble des proportions et le choix des formes, n'est cependant pas d'un modelé assez fin, assez ferme. L'expression du visage est outrée et grimaçante. Les Grecs, sans s'intimider de la difficulté, eussent contracté la face d'Oreste de tous les signes de l'effroi; mais leurs mains savantes, habiles à tout entreprendre, lui eussent en même temps conservé les caractères de la beauté.

M. Nathan a eu un second prix. Le mouvement de sa figure a beaucoup d'analogie avec celui que M. Barthélemy a donné à la sienne. Seulement, dans l'œuvre de M. Nathan, tandis qu'Oreste étreint du bras gauche l'autel de Minerve, du bras droit, enveloppé d'un manteau, élevé au-dessus de la tête, il semble se garantir d'un coup qui le menace. L'exécution est faible, et le modelé maigre et pauvre.

Concours de gravure en médailles et en pierres fines. — *Un guerrier triomphant dépose une palme sur l'autel du dieu Mars.* — Premier prix : M. Lagrange. Le guerrier se présente de face, nu, la tête tournée de profil. De la main gauche, il s'appuie sur un long javelot; de la droite, il tient la palme dont il fait hommage au dieu des combats; devant lui l'autel et la statue de Mars. Ce bas-relief est dans les données de l'antique. Le mouvement a du calme et de la sérénité ; les lignes du corps se distinguent aussi par un sentiment d'élégance qui annonce chez l'auteur un goût bien dirigé. Il est fâcheux que les proportions de cette figure ne soient pas toujours exactes, — les divisions du bras droit, par exemple, manquent de justesse, — et qu'un modelé mou et languissant ait ôté aux formes l'aspect viril qu'elles devraient avoir.

M. Borrel, — premier second grand prix, — a choisi pour sa figure une allure tourmentée. Le soldat vient à l'autel la main sur la hanche. C'est au moins de la boursouflure. M. Chaplain, — deuxième second grand prix, — s'est tenu dans une meilleure gamme ; son guerrier se compose, à peu près, comme celui de M. Lagrange. Exécution médiocre.

Concours de tête d'expression (ronde bosse). — Prix : M. Laurent. Travail insignifiant.

Concours de gravure en taille-douce. — *Une Académie gravée.* — Premier prix : M. Duboucher. La disposition des tailles est agréable ; c'est le produit d'un burin ferme, intelligent et déjà habile. Comme dessin, il y a des lourdeurs et des mollesses regrettables. — Deuxième premier prix : M. Miciol. Des qualités analogues à celles de M. Duboucher, avec moins de sûreté dans le travail. — Premier second grand prix : M. Noguet. Des ombres moirées. — Deuxième second prix : M. Huot. Planche timide et incolore.

Concours d'architecture. — *Une résidence impériale dans la ville de Nice.* — Cet intéressant sujet de concours a offert aux logistes, sinon l'occasion de s'abandonner aux caprices et aux fantaisies de leur imagination, du moins celle de donner à leur goût, à leur veine d'invention, plus d'essor que ne le comportent ordinairement les programmes de l'École. Cette fois, en effet, il ne s'est pas agi d'un palais somptueux, aux proportions fantastiques. Les élèves de l'École connaissent ces sortes de monuments sur le bout du doigt, et pas un d'entre eux n'est embarrassé pour construire sur le papier — plan, coupe, élévation — un palais dépassant en hauteur, en largeur et en longueur tout ce que l'Italie et la France, l'Égypte et l'Assyrie ont jamais entrepris de plus colossal dans le genre. Il est tout simplement question ici d'un lieu de repos et de retraite, d'une villa, d'une sorte de pied-à-terre qui doit n'être habité qu'à de longs intervalles, et chaque fois pendant un espace de temps très-restreint. Dans de pareilles conditions, ces bâtiments ne demandent donc ni enfilades de colonnes, ni perspectives de galeries, ni superpositions d'ordres, ni soubassements gigantesques, ni profusion illimitée de marbres et de stucs, de festons et d'astragales, ni enfin les vastes aménagements qu'exige toujours la cour d'un souverain. Une physionomie en rapport avec la destination des constructions, en ayant égard aux circonstances de lieu, de climat et aux appropriations spéciales ; de la dignité, de l'élégance, du style, mais pas trop grave ni trop imposant ; quelque chose de grandiose cependant, afin d'annoncer la puissance du maître du logis, voilà tout ce qu'il fallait rechercher. Quelques concurrents, faute de s'être suffisamment préoccupés de la distinction qu'ils avaient à établir entre le caractère d'une résidence temporaire et celui d'une habitation fixe, ont tout simplement transporté sous le ciel de Nice le Louvre avec ses pavillons, ses hautes murailles, ses toits ornés. Or, le Louvre devenu villa d'été, au milieu de brises tièdes et parfumées, les pieds dans les flots limpides de la Méditerranée, se conçoit mal. De tous ceux qui se sont essayés à cette transplantation impossible, aucun n'a vu le succès couronner ses efforts.

Mieux inspiré, M. Joyau s'est tenu dans des bornes raisonnables. Son projet montre le développement intelligent du programme. Les abords de la résidence sont faciles ; la distribution des appartements est bien entendue, la décoration intérieure et extérieure riche, sans excès, sans surabondance. Ce n'est ni trop, ni pas assez ; c'est ce qu'il faut. Les bâtiments ont un aspect noble et distingué. Les terrasses, les tonnelles, les bassins sont d'un effet riant ; tout cela a bon air. Enfin, de la plate-forme d'un vaste belvédère central, M. Joyau assure aux habitants de la demeurance le spectacle d'un panorama splendide où le regard peut distinguer à l'horizon les doux contours de Villefranche et d'Antibes, et, à la surface immense de la mer, jusqu'aux embarcations les plus petites, taches mouvantes et égarées dans l'azur du ciel et des flots. Il faudrait peut-être faire quelques réserves de détail à propos de ce projet ; je m'en abstiendrai : il vaut mieux rester sur la bonne impression que cause l'ensemble du travail. D'ailleurs, les observations, ne devant porter sur aucun point essentiel, n'auraient qu'un intérêt secondaire. M. Joyau a eu le premier prix.

Le premier second prix a été remporté par M. Bénard. En principe, le projet de ce logiste renferme les mêmes qualités que celui de M. Joyau; toutefois, rendues d'une main moins ferme, avec un goût moins sûr, elles sont aussi moins bien définies que dans le dessin du premier lauréat. Un deuxième second prix a été accordé à M. Guadet. Cet élève a donné aux constructions un caractère trop sévère; les ouvertures ne sont pas assez larges. Avec des cheminées en plus, c'est une habitation qui pourrait être élevée sans inconvénient dans une région septentrionale.

Concours de dessin et d'ornementation (fondation Rougevin). — *Frontispice en l'honneur de A.-J. Rougevin.* — Lorsque le prince Napoléon eut résolu de se faire construire une habitation dans le goût de celles de Pompéi, l'exécution en commença bientôt, avenue Montaigne, sur les dessins de M. Rougevin. Pendant que les gros travaux de maçonnerie s'élevaient, l'architecte donna à son fils la mission d'aller à Pompéi poursuivre au milieu de ces ruines, restes précieux d'une autre civilisation, les études nécessaires à l'achèvement de la villa. Auguste Rougevin partit en 1855. Pour ces travaux, il s'était adjoint un artiste dont le goût lui inspirait la plus grande confiance, ou plutôt un ami dont il savait le cœur ouvert à tous les instincts du dévouement : M. Chevignard, connu par des œuvres empreintes d'un talent sérieux, correct et délicat, devint le compagnon de voyage et d'études d'Auguste Rougevin. Après quelques semaines de séjour en Italie, au retour d'une excursion à Pœstum, Rougevin fut brusquement atteint par une attaque de fièvre typhoïde. Malgré les prévoyances ingénieuses de l'amitié, malgré sa jeunesse, sa constitution pleine de vigueur, le malheureux artiste devait succomber, et le 28 janvier 1856 il expira dans les bras de M. Chevignard. Ayant comme le pressentiment d'une fin prématurée, au moment de partir pour l'Italie, Auguste Rougevin avait fait son testament. Se souvenant alors de l'École dont il avait été un des élèves les plus assidus et les plus distingués à tous égards, il avait exprimé le désir qu'une fondation fût instituée, en son nom, dans le but d'encourager l'étude du dessin parmi les élèves architectes. M. Rougevin père a donné pieusement suite à la pensée féconde de son fils. Telles sont les circonstances douloureuses dans lesquelles a été établi ce concours annuel, avec prix de 1,000 francs, qui promet d'avoir une influence salutaire sur une partie des études des jeunes architectes, trop négligée jusqu'à présent à l'École des beaux-arts.

Cette année, le premier prix Rougevin a été remporté par M. Duprez, et le second par M. Noguet.

ENVOIS DES ÉLÈVES DE L'ACADÉMIE DE ROME

Gravure en taille-douce. — L'envoi de M. Gaillard, élève de troisième année, se compose de deux dessins — une académie, un portrait de Paul Véronèse — et d'une gravure d'après le portrait de Jean Bellin, du musée du Capitole. Exécutés d'un crayon pénible, mou et flasque, les dessins n'offrent aucun attrait. La gravure est d'un aspect doux. Les tailles juxtaposées, serrées, menues, précieuses, sans croisements, annoncent une main légère et patiente. Il est probable que c'est un travail de pointe sèche plutôt que de burin. L'effet est flou et cotonneux, et les plans, se succédant en nuances à peine saisissables, se confondent dans une teinte vague et uniforme. On dirait une vapeur qu'un souffle peut dissiper. C'est de l'art pittoresque bien réussi, si l'on veut; mais à Rome, pendant les jours d'études sérieuses qu'il doit passer encore dans la cité des arts,

M. Gaillard fera sagement de rechercher, de préférence à des formules de fantaisie, le secret des grands artistes italiens, français et flamands. Ces maîtres ont compris la gravure de manière à produire, non pas des caprices que la mode adopte et repousse tour à tour, mais des chefs-d'œuvre accomplis et impérissables. Ils ont en même temps posé des règles dont l'art ne peut s'écarter qu'en s'éloignant de son but, et, par exemple, à beaucoup d'excellentes qualités, conquêtes du goût et du travail, ils joignaient « un burin varié, chaud, hardi, brillant sans abus, tantôt fin et délicat, tantôt profond et vigoureux ; un ton généralement ferme ; des lumières larges, différentes entre elles, savamment ménagées, faisant en quelque sorte oublier que l'œil n'aperçoit que deux couleurs[1]. »

Gravure en médailles. — M. Dubois, élève de quatrième année, a envoyé une médaille commémorative de la naissance du prince impérial. Le pape bénit l'enfant que la France lui présente. Au revers, les profils de l'empereur et de l'impératrice. Composition, exécution, ajustement des draperies, tout est faible dans cette œuvre.

Sculpture. — La copie en marbre du *Faune au chevreau*, par M. Tournois, élève de deuxième année, est bonne. En revanche, le *Pêcheur ajustant ses filets*, de M. Maniglier, élève de cinquième année, est d'une insignifiance manifeste. Lorsque l'artiste ne fait pas des emprunts à la poésie ou à l'histoire, il cherche dans la nature un sujet, et quelquefois le plus petit en apparence suffit pour enflammer son génie. A un certain point de vue, dans cette gamme d'idées le succès est plus difficile à obtenir que lorsque l'histoire ou la poésie fournit la pensée de l'œuvre. Naturellement, on s'intéresse moins à un homme vulgaire qu'à un héros. Afin de citer un exemple, la statue de *Spartacus brisant ses fers* n'a pas besoin d'être un chef-d'œuvre pour assurer le renom de son auteur, tandis que *le petit Pêcheur de tortues* ne laisse dans le souvenir de la foule qu'une trace légère, malgré les mérites de l'ordre le plus élevé qui le distinguent. M. Maniglier eût fort bien fait de chercher un point d'appui dans la poésie ou bien dans l'histoire, et alors de consacrer son talent à une statue que le public eût peut-être prise en faveur, moins à cause de son interprétation, qu'en raison du personnage représenté. Il y a des sujets qui ne souffrent pas la médiocrité. Or, voilà un pêcheur, coiffé d'un bonnet de laine, assis, les jambes croisées à la façon des tailleurs, tenant d'une main des filets, de l'autre une navette. Eh bien, pour qu'un pareil motif puisse exciter les sympathies du public, en général, et, en particulier, satisfaire les connaisseurs, il faudrait que, traité de main de maître, la perfection de la forme rachetât la faiblesse du fond; il faudrait de la naïveté dans l'expression, du naturel, de la souplesse dans l'attitude, du goût dans le choix des détails, et encore un grand charme d'exécution, un modelé palpitant; il faudrait aussi que, triomphant d'une matière inerte et froide, l'artiste fût parvenu à donner au plâtre l'élasticité apparente de la peau, des chairs et des muscles. Énumérer tout ce que devrait présenter le *Pêcheur* de M. Maniglier, c'est dire du même coup ce qui lui manque; il n'est donc pas besoin d'insister plus longtemps sur la critique de ce travail. Nous passons également sous silence le bas-relief dans lequel M. Maniglier a essayé de représenter *Collatin chez Lucrèce*.

Architecture. — L'espace va faire défaut, et je le regrette. Les envois des élèves architectes mériteraient plus qu'une simple mention; ils témoignent, en effet, presque tous d'efforts poursuivis avec conscience. Cependant, obligé de me hâter, je me borne à signaler sans examen ces travaux :

1. Émeric David, *Histoire de la gravure*.

Chapiteau et base du Panthéon d'Agrippa, ordre intérieur, par M. Coquart, élève de première année; — les propylées de l'Acropole d'Athènes; état actuel : plan, coupe et élévation; détails restaurés, par M. Guillaume, élève de troisième année; — la villa Tiburtine de l'empereur Adrien; état actuel : plan, coupe, élévation; restauration : plan, coupe, élévation, par M. Daumet, élève de quatrième année; — projet d'une résidence princière, par M. Bonnet, élève de cinquième année.

Paysage. — M. Didier, élève de deuxième année, a envoyé plusieurs morceaux que l'on a, en général, très-bien accueillis. La *Vue de Civitella* n'est qu'une étude. A droite, un bouquet de haute végétation; au second plan, au milieu, un escarpement rocheux qui masque l'horizon; ciel un peu tourmenté. Les arbres sont d'un ton sourd; la colline du centre se détache sur le ciel en contours secs et durs; le ton de cette masse est d'ailleurs d'une localité trop vigoureuse. Exécution facile, harmonie tendre et vraie. *Vue prise à Castel Fusano.* Ce n'est guère qu'une esquisse, une impression de la nature vivement transportée sur la toile. La brune silhouette de deux paires de buffles attelés à une charrette se découpe sur un ciel coloré des teintes chaudes et dorées du soir, et balafré de nuages opaques; au premier plan, un marécage. Cet effet n'est pas neuf, mais il est piquant, et le public, qui l'a souvent déjà applaudi, s'y est laissé prendre cette fois encore. Du reste, la nouvelle édition que nous en donne M. Didier est plaisante, quoiqu'il y ait beaucoup de mollesse sur les devants. Les *Pêcheurs lançant une barque à la mer* prouvent que M. Didier n'aura besoin d'aucune collaboration pour animer ses paysages de figures. Celles-ci sont bien posées et assez bien peintes.

La *Vue de Terracîne* est le tableau capital du laborieux élève. A gauche, une berge garnie de murs bâtis en fer à cheval; au pied de ces maçonneries semi-circulaires et vivement éclairées, un cours d'eau transparente, des barques, des pêcheurs; sur la crête de la berge, un chemin; de l'autre côté du chemin, des arbres, des fabriques, et plus loin un coteau élevé et abrupt. Le cours d'eau se prolonge à droite; de ce côté-là, une berge plate et verdoyante, des arbres qui projettent une ombre un peu crue, et des fabriques. A part quelques lourdeurs de tons et une exécution indécise dans les feuillages, cette œuvre est heureusement réussie. L'effet est précis; la vivacité des lumières n'enlève pas à l'harmonie son cachet de calme et de tranquillité; les lignes sont fermes et d'un goût pur; enfin le coloris a beaucoup d'éclat et de vérité. C'est à coup sûr un des meilleurs envois que l'Académie de Rome ait faits cette année, et lorsque l'étude et la réflexion auront donné au talent de M. Didier la maturité qui lui manque encore, notre école de paysage, si justement estimée, comptera certainement un habile représentant de plus.

Peinture historique. — *Le Paysan du Danube,* par M. de Conninck, élève de première année, est une œuvre fâcheuse. Un homme nu, couleur de suie, vu de dos, parle en gesticulant des deux bras à des personnages blancs figurant l'auguste sénat romain. On dirait une tache d'encre au milieu d'une feuille de papier, une mouche noire s'agitant sur du lait. Cette toile n'est ni mal dessinée ni mal peinte dans le sens absolu du mot; c'est bien pis, elle est attristante, lamentable. Espérons que le séjour de Rome ramènera l'élève égaré dans le giron des bons principes.

Je passe rapidement devant un dessin médiocre de M. de Conninck, d'après une fresque de la Farnésine, *Mercure et Psyché;* devant aussi une étude malsaine d'homme couché, par M. Henner, — élève de première année; — je m'arrête un instant au *Petit Pêcheur,* du même artiste, pour louer la tête qui a de la finesse, et blâmer les pieds qui sont à refaire; et j'arrive à l'*Étude d'après nature* exécutée par M. Sellier, élève

de deuxième année. Cette peinture annonce chez l'auteur de l'intelligence, de la personnalité, un esprit droit, un jugement distingué. Un cadavre a été jeté sur des roches par la mer; les bras étendus au-dessus de la tête, le corps se présente de face dans tout son développement; immergé dans cette poussière d'eau que les marins appellent *embrum,* il est tout entier dans une demi-teinte d'un gris d'opale que réveillent par endroits, seulement sur les contours, quelques minces filets de lumière; au fond, l'Océan scintille de feux prismatiques. Le modelé de cette figure est délicat et serré; le dessin a de la souplesse et de la grâce, les formes révèlent un bon sentiment de l'élégance; le torse surtout, même dans les passages les plus difficiles, est fort bien réussi. Au contraire, les pieds et les mains paraissent négligés; et, pour tout dire, en adoptant une harmonie uniformément claire, en abusant de tons sans solidité, M. Sellier a donné à son étude une transparence vitreuse beaucoup trop prononcée.

Si cette œuvre, bien simple cependant, nous repose agréablement de ce que nous avons vu à droite, elle nous consolera par avance de ce que nous allons rencontrer à gauche. D'abord, c'est un enfant assis dans les blés donnant à manger à des moineaux, — peinture lisse, propre, sans ressort, de M. Clément, élève de troisième année; — c'est ensuite un dessin du même artiste, pâle reproduction de *la Descente de Croix,* de Daniel de Volterre; c'est encore une copie, exécutée d'une brosse lâche ou insouciante d'après une fresque de Raphaël, par M. Delaunay; c'est enfin le tableau de M. Giacomotty, élève de cinquième année, représentant *la Mort de saint Hippolyte.*

Voici la notice qui accompagne cette œuvre : « .....On le voyait (le gouverneur) « assis sur un tribunal élevé, entouré de bourreaux. Là étaient des troupes de chré- « tiens sur lesquels la prison avait imprimé ses horreurs; là on entendit le bruit de « chaînes, de fouets, etc., etc. Enfin le vieillard Hippolyte lui fut amené. Chacun de- « manda sa mort. On va chercher dans un haras deux chevaux indomptés, on les « attache ensemble malgré leur résistance, et on les force à recevoir le mors; puis une « corde en manière de timon vient rejoindre les pieds du saint. Les chevaux bondis- « sent, partent emportés par la frayeur, traînant leur saint fardeau à travers les rues, « pierres, etc., etc. Les dernières paroles du saint furent : Ils entraînent mon corps, ô « Jésus, prenez mon âme! »

M. Giacomotty a placé le tribunal au second plan; les juges, garantis des ardeurs du soleil par un velum, assistent, impassibles et nonchalants, à l'exécution de la sentence. Sur les marches du tribunal, un *aquilifer* surveille les apprêts du supplice; près de lui, assis, se tient un licteur. Sur le devant, à gauche, des hommes maîtrisent deux chevaux que des bourreaux attellent aux pieds d'Hippolyte. Les bras ouverts, celui-ci prononce les paroles que la légende lui attribue. A droite, des chrétiens et des chrétiennes; dans l'angle, une femme essaye de dérober à son enfant le spectacle du martyre du vieillard. Au fond, la foule contenue par des gardes. A lire cette description rapide, on peut croire que M. Giacomotty a rempli les conditions de son programme; il n'en est rien cependant. Parce que des hommes sont ici et là, ce n'est pas une raison pour qu'ils fassent ce qu'ils sont censés faire, pour qu'ils expriment ce qu'ils devraient exprimer. Ce n'en est pas une, en tout cas, pour que le groupe des chrétiens soit intéressant, émouvant. Sur eux « la prison avait imprimé ses horreurs, » dit le texte de la notice. Où sont ces traits douloureux, ces signes de la cruauté païenne? A quelles marques reconnaîtrai-je les victimes d'une barbarie féroce? Je vois des prisonniers, il est vrai, mais suffisamment bien portants, très-proprement vêtus, à peine enchaînés, et c'est tout. Et quand on retrace dans sa pensée ce qu'a pu être, en effet, la scène

même du supplice; lorsqu'on s'en figure le bruit et le mouvement, et que les plaintes des néophytes se présentent à l'esprit; quand on songe aux hennissements des chevaux qui ruent et se cabrent, soulevant autour d'eux des flots de poussière sanglante, aux imprécations, aux efforts de leurs vigoureux gardiens, et aussi à l'agitation désordonnée, aux clameurs confuses des assistants, aux bourreaux acharnés à leur œuvre, à tout enfin ce qui a pu être vu et entendu dans cette circonstance, combien paraît décolorée l'image que nous en donne M. Giacomotty!

Mais il faut bien le dire, c'est moins encore par la faiblesse de l'invention que par la manière dont il a été exécuté que pèche ce tableau. Eh quoi, c'est à Rome, au milieu des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de la Renaissance, entouré des productions les plus admirables des grands âges artistiques, que l'on peint dans ce goût, qu'on dessine dans ce style! Eh quoi, lorsque autour de soi tout semble devoir inspirer la majesté, la force, la beauté, l'harmonie des lignes, la consonnance des tons, on s'applique à je ne sais quels futiles détails de torses et d'ajustements, et on se croit absous du reste! Eh quoi, vous foulez la terre classique des maîtres, et votre tête ne s'échauffe pas, et votre cœur reste sans passions, votre enthousiasme sans élans, et vous n'acquérez aucune des qualités qui annoncent l'homme! Eh quoi, passant devant les modèles sublimes qui vous environnent, vous leur jetez à peine un regard distrait, et, sourd à leurs leçons, vous revenez sans avoir rien appris de ces traditions qui sont la gloire et l'honneur de l'art! Dans ce tableau, il y a sans doute plus d'une partie estimable; je les donnerais toutes pour une figure, une seule, ayant véritablement de la force, de la dignité, de la vigueur; il y a aussi des prestiges de brosse et de travail parfaitement réussis, je les sacrifierais jusqu'au dernier pour un bout de draperie bien jetée, sans emphase, sans amplification inutile, sans recherche mesquine.

Je ne viens pas porter le découragement dans l'esprit d'un jeune artiste; j'essaye d'y faire pénétrer la lumière. D'ailleurs, M. Giacomotty a pu voir son œuvre placée auprès de la copie faite par M. Delaunay d'après Raphaël, et dont il a été question plus haut: cet accablant voisinage lui aura fait faire sans doute des réflexions salutaires. Désormais qu'il a franchi l'époque des premières études et que son talent arrive à la maturité, espérons que M. Giacomotty se détournera des routes funestes où il s'est égaré, et que, revenant de ses erreurs, il mettra sincèrement au service des nobles enseignements de l'art les dons précieux qu'il tient de la nature.

Si l'Académie de Rome n'offre pas, depuis quelques années, des résultats brillants, gardons-nous de faire remonter les causes de cette phase de décadence jusqu'à l'institution même. L'école française doit à cette Académie célèbre la plupart de ses illustrations; du moins, presque tous ceux qui ont pratiqué les arts avec le plus d'éclat ont perfectionné leurs études à la villa Médicis. N'oublions donc pas les services rendus. Si les élèves semblent faire aujourd'hui bon marché de leur caractère individuel, perdent leur temps, usent leurs forces à s'imiter les uns les autres, s'ils ne demandent plus aux maîtres les secrets de leur grandeur, de leur perfection, cette génération sans originalité, sans culte sincère de l'art, passera, Dieu merci! D'autres lui succéderont, et c'est alors sans doute que nous recueillerons de Rome les signes de la renaissance de la grande peinture en France.

OLIVIER MERSON.

LIVRES D'ART

WATTEAU, *par* Edmond *et* Jules de Goncourt, *étude suivie de la* Vie inédite de Watteau, *par le* Comte de Caylus, *et contenant* quatre Portraits *gravés à l'eau-forte.* — *Paris*, E. Dentu; 1860.

Quatre pages écrites par Dargenville avec la plume de M. Joseph Prudhomme, quelques anecdotes cordiales, égarées par l'expert Gersaint dans le *Catalogue des diverses curiosités du cabinet de M. Quentin de Lorangère,* un abrégé mis en tête du *Cabinet* de M. de Julienne, deux intéressantes notes prises au courant de la plume par le méticuleux Mariette, quelques *anas* épars çà et là, voilà tout ce que nous possédions sur la biographie d'un artiste qui a dominé, sans cependant le diriger, l'art de son siècle, et dont le talent, après les fortunes les plus diverses, reçoit de la critique de notre époque la plus éclatante consécration.

Un heureux hasard fit un jour tomber sous la main de MM. de Goncourt le manuscrit de *la Vie d'Antoine Wateau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes, lue par M. le comte de Caylus, amateur, à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 3 février 1748,* et certifié par le secrétaire de l'Académie lui-même, Bernard Lépicié. MM. de Goncourt publièrent aussitôt ce précieux document dans leurs *Portraits intimes du* XVIII*e siècle.* Ils viennent de le réimprimer de nouveau avec le luxe qu'ils avaient déployé naguère dans leur étude sur les *frères de Saint-Aubin*[1].

La vie de Watteau est donc aujourd'hui bien connue. Tout le monde sait les durs commencements du fils d'un couvreur de Valenciennes, les mauvais enseignements qu'eut à oublier et les études qu'aurait voulu faire ce génie original et discret. Chacun a pu méditer sur le contraste navrant d'un œuvre plein de sourires, de promenades enchantées, de propos galants, d'insouciantes allures, de poésie vraie et de rêverie contemplative, avec une vie triste et pâle, faite d'aspirations refoulées, de timidité douloureuse, de causticité jouée et de travail nerveux. « Wateau, comme l'a finement écrit Caylus, n'était pas souvent le Watteau de ses tableaux, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer agréable, tendre et quelque peu berger. »

Mais cette *Vie* écrite par un amateur érudit, bien qu'un peu pédant, et qui resta toujours l'ami du peintre malgré sa sauvagerie, nous donne le secret de bien des tristesses et des défaillances de Watteau. « Ce fut dans ces retraites, écrit-il, que je connus combien Wateau pensoit profondément sur la peinture, et combien son exécution étoit inférieure à ses idées. En effet, n'ayant aucune connoissance de l'anatomie, et n'ayant presque jamais dessiné le nu, il ne savoit ni le lire ni l'exprimer, au point même que l'ensemble d'une académie lui coûtoit et lui déplaisoit par conséquent. » Le magnifique portrait de Gilles, que possède M. Lacaze et que M. Hédouin a traduit en eau-forte pour nos lecteurs, montre par exception ce qu'il peut y avoir de trop sévère dans le jugement de « l'antiquaire acariâtre et brusque. » Mais on ne saurait disconvenir que soit qu'il n'ait point voulu élargir son cadre, soit qu'il n'ait point eu l'occasion d'aborder la grande peinture qu'il semble avoir rêvée, Watteau ne nous a point livré de ces machines où les difficultés sont bien autrement sérieuses que dans des toiles

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 246.

d'une dimension restreinte. Ce fut sans doute la faute de son siècle, et l'on ne peut douter que si Watteau était né à une époque moins énervante et moins frivole, notre école compterait un maître décorateur qui ne serait point indigne des Vénitiens.

De même que l'étude sur les Saint-Aubin, cette nouvelle plaquette, imprimée sur papier presque chamois, en caractères augustaux, par les presses de M. Perrin, étale un luxe de bon aloi. Regrettons cependant que M. Perrin ne fasse point graver pour ses têtes de chapitres, ses culs-de-lampe et ses lettres ornées, des types autres que ceux de la Renaissance. On s'est servi au XVIIIe siècle de ces gracieuses lettres augustales, mais on les accompagnait de bois composés et gravés par des contemporains, surtout par Papillon, et des copies habiles donneraient mieux la note du temps dans des réimpressions du genre de celle que nous analysons.

M. Jules de Goncourt a orné ce travail de quatre gravures à l'eau-forte d'un travail spirituel et léger. Les coups de sanguine et les retouches de vigueur sont imités par un pointillé serré et gras qui rappelle les curieux fac-simile des Demarteau ou de Bonnet. C'est un *profil de jeune femme* aux cheveux blonds, relevés librement pour mettre à nu une oreille fine comme un coquillage; ce sont *trois têtes de femme*, d'après un dessin que MM. de Goncourt ont prêté à l'exposition du boulevard des Italiens; c'est une Académie de femme nue pour la figure du *Printemps* dans les quatre saisons de la salle à manger de Crozat, qu'ils possèdent également; et enfin trois têtes, choisies avec goût et exécutées avec un rare sentiment du maître, d'après une feuille des dessins du Louvre; une assemblée de musiciens célèbres : *Antoine*, le joueur de flûte, *Paccini*, le chanteur des Bouffes italiens, et *Madame Dargenon*, fille d'une sœur de Charles de La Fosse, et qui était une excellente musicienne.

MM. Jules et Edmond de Goncourt ont enrichi les marges de leur étude d'une foule de notes et de citations puisées dans les mémoires de ce siècle qu'ils connaissent si bien. Ce travail tempère un peu la fougue des pages qui ouvrent le livre, et qui nous semblent traduire le sobre Watteau avec une enluminure qui manque parfois d'un peu d'harmonie. Nous en détachons un portrait du peintre et de l'homme, touché avec énergie, et d'une ressemblance animée et sincère. « Le voilà jeune, pris au vif : un masque inquiet, maigre, nerveux, le sourcil arqué et fébrile, l'œil noir, grand, remuant, le nez long, décharné, la bouche triste, sèche, aiguë de contour, et, des ailes du nez aux coins des lèvres, un grand pli de chair tiraillant la face. Et, de portraits en portraits, comme d'années en années, vous le verrez aller maigrissant et mélancolique, ses longs doigts perdus dans ses amples manchettes, son habit plissé sur sa poitrine osseuse, vieillard à trente ans, ne gardant, les yeux enfoncés, la bouche serrée, le visage anguleux, que son beau front respecté des longues boucles d'une perruque à la Louis XIV. »

Des travaux de ce genre sont dignes de l'intérêt de tous les amis de l'art. Disons donc à nos lecteurs que MM. de Goncourt préparent *Prud'hon, Greuze, Boucher, Chardin, La Tour, Clodion, Boquet*, dessinateur des costumes de l'Opéra, *Cochin, Debucourt, Moreau* le jeune, *Carmontelle, Fragonard, Eisen, Gravelot, Portail, Germain* l'orfévre, *Riesener* l'ébéniste; — et qu'ils recevront avec reconnaissance tous les documents, les renseignements, les objets d'art capables d'éclairer leurs recherches biographiques.

PH. BURTY.

M. Alexis Revenaz vient de faire don au musée du Louvre d'un tableau de Decamps, qui a été immédiatement placé dans la grande salle des maîtres de l'école française

moderne. Cette peinture, qui est datée de 1843 et qui appartient ainsi à la plus vigoureuse manière de l'artiste, représente deux chevaux de halage traînant un bateau le long d'un canal. Le conducteur est assis sur la croupe de l'un d'eux ; à droite sont des fabriques pleines de caractère, le ciel est éclairé par un soleil couchant d'un ton très-lumineux. C'est là une page excellente et vraiment digne du Louvre.

— Le plus ancien membre de l'Académie des beaux-arts, M. Louis Hersent, vient de mourir à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Né à Paris le 30 mars 1777, il entra de bonne heure dans l'atelier de Régnault, et obtint en 1797 — avec Mathieu van Brée — le second grand prix de peinture, le premier ayant été partagé entre Bouillon, Bouchet et Pierre Guérin qui, seul parmi tant de concurrents, devait marquer dans l'histoire de l'École française. M. Hersent exposa, en 1804, un tableau tout à fait classique, *Achille livrant Briséis aux hérauts d'Agamemnon,* et, en 1806, il s'enhardit au point de représenter *Atala s'empoisonnant dans les bras de Chactas.* Cette tentative audacieuse lui valut une réprimande de la critique qui, toujours vigilante et éclairée, lui reprocha d'avoir traité un sujet immoral. M. Hersent se tint pour averti, et si l'on excepte son tableau de *Daphnis et Chloé,* qui fut gravé par Laugier et Golée, il ne traita plus que des sujets vertueux, *Fénelon ramenant une vache à des paysans* (1810), *Las Casas soigné par des sauvages* (1814), *Louis XVI distribuant des secours aux pauvres* (1817), *les Moines du Saint-Gothard,* et enfin, en 1819, *Gustave Wasa,* composition anecdotique qui a eu l'honneur d'être gravée par Henriquel Dupont. C'est peut-être dans la peinture de portrait que M. Hersent a le mieux réussi. Son effigie de Louis-Phillippe a longtemps été le type officiel dont la Direction des beaux-arts aimait à multiplier les copies. Il a peint aussi mademoiselle Mars, le duc de Richelieu, Casimir Périer, etc. M. Hersent avait été nommé membre de l'Institut en 1822.

— Dans sa séance publique du 6 octobre, l'Académie des beaux-arts a distribué les prix mérités par les élèves de l'École à la suite des concours qui viennent d'avoir lieu. Nous avons déjà fait connaître les noms des vainqueurs, et aujourd'hui même un de nos collaborateurs apprécie, dans leur ensemble, les œuvres exposées par les concurrents. Nous ne reviendrons donc plus sur ce sujet.

Mais il nous reste à dire que, dans la même séance, l'Académie a décerné le prix fondé par M. Bordin. On sait que, conformément aux intentions du testateur, l'Académie propose chaque année, comme sujet de concours, une question qui se rattache à l'étude ou à l'histoire de l'art. Le programme proposé pour 1860 était une *Histoire de la gravure d'estampes en France depuis le milieu du* XVe *siècle jusqu'à la fin du* XVIIIe.

Deux mémoires seulement ont été adressés à l'Académie, qui les a jugés tous deux dignes de récompense, et qui a divisé le prix entre les deux concurrents. Elle a décerné une médaille de 2,000 francs à M. Henri d'Escamps, et une médaille de 1,000 francs à M. Georges Duplessis, attaché au Cabinet des estampes, et collaborateur de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Pour sujet du prix à décerner en 1862, l'Académie propose le sujet suivant :

« L'histoire de la gravure des monnaies et des pierres fines en France, envisagée au « point de vue de l'art. — Rechercher les moyens de conserver à cet art le caractère « d'utilité, de simplicité et d'élévation qu'il doit toujours avoir. »

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

LA MINERVE DU PARTHÉNON

I

Il y a maintenant quatre mois, je visitais avec mon père le musée établi à Athènes dans le temple de Thésée. C'était quelques jours seulement avant que nous ne partissions pour cette fatale excursion dans le Péloponnèse, d'où mon père ne devait revenir que frappé à mort pour expirer à Athènes. Nous avions admiré tous les débris de l'art grec des plus belles époques, entassés malheureusement d'une manière très-confuse dans ce dépôt, lorsqu'au moment où nous terminions notre visite, mon père remarqua une statuette de Minerve reléguée dans un angle obscur comme un objet sans intérêt. Du premier coup d'œil il en eut distingué toute l'importance, et il me dit : « Mais c'est une répétition de la Minerve de Phidias. »

Nous fîmes aussitôt enlever cette statuette de la place où elle était reléguée, et le gardien nous l'apporta dans une autre partie du bâtiment où nous pouvions mieux la voir. Ce nouvel examen, plus attentif, confirma complétement la première impression de mon père, et M. Rhangabé, qui nous accompagnait, reconnut avec lui dans le monument que nous avions sous les yeux toutes les particularités d'attributs qui distinguaient, d'après le témoignage des auteurs anciens, la célèbre statue chryséléphantine de l'Hécatompédon.

Alors mon père s'adressa au gouvernement grec, en demandant la permission de faire photographier la statuette dont il avait le premier discerné tout l'intérêt. Cette autorisation fut immédiatement accordée, et même M. Pittakys, conservateur des antiquités d'Athènes, eut la complaisance de faire transporter le monument dans son cabinet, où un photographe athénien, M. Calphas, put en prendre des épreuves sous les différentes faces, plus facilement qu'il ne l'aurait fait dans le musée.

Ces photographies ne m'ont été remises qu'au moment de mon départ

d'Athènes, lorsque mon père était déjà mort. C'est d'après elles que M. Chevignard a exécuté les dessins que je publie aujourd'hui, considérant comme un devoir de prendre date et d'assurer à la mémoire de mon père tout l'honneur d'une découverte qu'il a faite encore si peu de jours avant d'être enlevé à la science.

Des exemplaires en ont été placés, par M. Vitet sous les yeux de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, par moi-même sous les yeux de l'Académie des beaux-arts, et, dans ces deux savantes compagnies, érudits et artistes ont constaté l'exactitude du fait que mon père avait tout d'abord aperçu avec cette promptitude et cette sûreté de coup d'œil qui formaient un des traits les plus caractéristiques de son esprit.

En effet, quel doute pourrait-on élever sur l'application du nom d'Athéné Parthénos à la figure conservée dans le temple de Thésée? Cette figure représente Minerve debout, vêtue de la simple tunique avec l'ampéchonium, sans péplus, la main gauche ouverte comme pour y recevoir une petite figurine, un serpent à ses pieds, ayant un bouclier sur lequel est représenté le combat des Athéniens et des Amazones. Ne sont-ce pas là toutes les circonstances qui, d'après le rapport unanime des anciens, doivent faire reconnaître le chef-d'œuvre de Phidias?

Mais cette statuette, qui est la première où l'on puisse reconnaître avec quelque certitude la composition du colosse d'or et d'ivoire dédié par les Athéniens dans le Parthénon, diffère, sur un grand nombre de points, des restitutions que l'on a proposées pour le plus fameux produit de la toreutique des Grecs. Il devient intéressant, à l'aide du nouveau point de départ que nous possédons par là, de discuter ces diverses restitutions, de soumettre à un nouveau contrôle les anciens témoignages relatifs à la Minerve chryséléphantine, et de rechercher, dans les monuments de l'art parvenus jusqu'à nous, ceux qui ont pu être inspirés par le type qu'avait créé le plus grand sculpteur des âges antiques et même de tous les siècles.

C'est ce que nous avons entrepris dans ce mémoire. En même temps, l'étude à laquelle nous nous livrerons fournira la démonstration du fait que nous avons énoncé *à priori*, l'identité du type de la statuette avec celui du colosse de Phidias.

Mais avant d'aller plus loin, il nous faut donner encore quelques renseignements sur la statuette du temple de Thésée.

Cette statuette a été découverte à Athènes même; mais comme on n'y attachait pas grand prix, on n'a eu nul soin d'en constater exactement la provenance, et nous ignorons dans quelle partie de la ville elle a été mise au jour.

Elle a un demi-mètre environ de hauteur. C'est une œuvre de travail romain assez grossier, qui n'a d'ailleurs pas été achevée. La partie postérieure de la figure est encore brute, et le bras droit, ainsi que la main qui le termine, est pris dans la masse de marbre. Les sujets retracés sur le bouclier sont seuls terminés et même avec une certaine finesse. Au reste, malgré l'inexpérience de l'artiste qui a exécuté cette reproduction, il est possible d'y sentir encore un reflet du grand caractère de l'œuvre qu'il a reproduite.

II

Passons maintenant à l'étude des questions que nous avons posées plus haut, et commençons par relire les différents passages où les écrivains de l'antiquité ont parlé de la Minerve de Phidias.

Le texte le plus important et le plus clair, celui qui doit servir de base à toutes les recherches que l'on peut faire sur ce monument, est celui de Pausanias. Le périégète de la Grèce en parle *de visu*, et bien que sa description soit courte et incomplète, car ici, comme dans tout ce qu'il dit de l'Acropole, il s'adresse à des lecteurs qui avaient dans leur bibliothèque les ouvrages spéciaux destinés à exposer les richesses sans nombre de la citadelle d'Athènes, elle répond à tout ce que l'on peut attendre d'un bon *Guide du voyageur*.

« La statue de Minerve, dit Pausanias, est faite d'ivoire et d'or. Au « milieu de son casque est la figure d'un sphinx, et de chaque côté des « griffons... La statue est debout, vêtue d'une tunique talaire, et sur la « poitrine elle porte la tête de Méduse en ivoire. La Victoire a environ « quatre coudées de hauteur. D'une de ses mains, la déesse tient la lance; « à ses pieds est son bouclier, et près de la lance un serpent que l'on « dit représenter Érichthonius. Sur le piédestal de la statue est figurée la « naissance de Pandore[1]. »

Un peu plus loin, il rapporte que Lacharès « enleva les boucliers d'or « qui étaient à l'Acropole et tous les ornements que l'on pouvait détacher de la statue de Minerve[2]. » Enfin, dans un passage précédent, il avait dit : « Dans le temple de Thésée sont peints les Athéniens combat-

1. Pausan., I, XXIV, 5-7.
2. Id., I, XXV, 5.

« tant les Amazones. La même guerre est retracée sur le bouclier de la « Minerve et sur la base du Jupiter d'Olympie[1]. »

Après le témoignage de Pausanias, citons celui de Pline. Malheureusement le texte en est très-altéré et rempli d'obscurités. Nous nous bornerons, pour le moment, à en donner la traduction la plus probable. Plus loin, à l'occasion des différentes parties de la statue, nous discuterons successivement les principales difficultés que présente ce texte :

« La Minerve d'Athènes a vingt-six coudées de hauteur : elle est faite « d'or et d'ivoire; nous n'en relèverons ni la beauté ni les dimensions « extraordinaires. Nous dirons seulement que sur la partie convexe de « son bouclier, Phidias a ciselé le combat des Amazones, et du côté con- « cave la guerre des Dieux et des Géants; sur les sandales, la lutte des « Centaures et des Lapithes, tant il excellait jusque dans les plus petits « détails. Le sujet sculpté sur la base a été appelé par lui la naissance de « Pandore (Πανδώρας γένεσις). On y voit vingt divinités assistant à la « naissance. La Victoire est surtout admirable. Les connaisseurs admi- « rent aussi le serpent, et sous le cimier le sphinx de bronze[2]. »

Voici les deux descriptions que l'antiquité nous a léguées de ce chef-d'œuvre d'un artiste « que l'on ne saura jamais assez louer, » dit Pline, *artifex nunquam satis laudatus*. Mais on peut encore recueillir d'autres traits de la composition dans différents auteurs.

Plutarque, entre autres, parle souvent de la Minerve dans sa *Vie de Périclès :* « Phidias, dit-il, fit la statue d'or de la déesse, et sur la base « son nom est inscrit comme celui de l'auteur de l'ouvrage[3]. » Plus loin, il nous montre le grand sculpteur accusé par Ménon d'infidélité dans l'emploi des matières précieuses qui lui avaient été remises pour exécuter la statue. Mais les accusations de Ménon ne purent pas être prouvées sur ce point. « En effet, dès le commencement de son travail, Phidias, sur le « conseil de Périclès, avait appliqué l'or à la statue de manière que « l'on pût le détacher facilement pour en vérifier le poids. C'est ce que « Périclès proposa de faire, répondant aux accusateurs. Cependant le « mérite de cet ouvrage, par l'envie qu'il excita, n'en tourna pas moins « contre Phidias. On lui reprochait surtout d'avoir, en représentant le « combat des Amazones sur le bouclier, introduit dans la composition sa « propre figure sous les traits d'un vieillard chauve qui élève une grosse « pierre avec ses deux mains, ainsi qu'un admirable portrait de Périclès

1. Pausan., I, XVII, 2.
2. Plin., *Hist. nat.*, XXXVI, 5.
3. Plutarch., *Vit. Pericl.*, 13.

MINERVE

Statuette du Temple de Thésée.

« combattant contre une Amazone. Dans cette dernière figure, la main « lançant un javelot était placée avec tant d'habileté qu'elle cachait une « partie du visage, mais qu'on en voyait encore assez des deux côtés pour « que la ressemblance fût évidente[1]. »

Ce récit de Plutarque nous révèle deux points principaux, d'abord la disposition de l'or dans la statue de manière à pouvoir toujours être enlevé, et pesé ou utilisé à un autre usage, ensuite la fraude par laquelle Phidias avait introduit subrepticement son propre portrait parmi les figures retracées sur le bouclier. Le premier de ces points est confirmé par Thucydide[2] et par Diodore de Sicile[3]. Le second est souvent rapporté par les auteurs.

Aristote s'exprime ainsi : « On dit que le statuaire Phidias, en faisant « la statue de Minerve qui est dans l'Acropole, sculpta son propre por- « trait sur le bouclier, et, au moyen d'une combinaison secrète, parvint « à faire dépendre de cette figure la solidité de tout l'ouvrage, de façon « que, si on avait voulu enlever ce portrait, la statue entière se serait « écroulée[4]. » Dion Chrysostome dit simplement que « Phidias avait « sculpté secrètement sur le bouclier de la Minerve son image et celle de « Périclès[5]. »

Le témoignage de Cicéron est plus intéressant. L'orateur philosophe parlant de l'amour de la gloire, cette passion des nobles âmes, se sert des expressions suivantes : « Les artistes veulent être célébrés après leur « mort. N'est-ce pas pour cette raison que Phidias comprît dans le bou- « clier de Minerve une figure à sa propre ressemblance, n'ayant pas la « liberté d'y inscrire son nom? » *Quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in clypeo Minervæ, quum inscribere non liceret*[6]? Ce passage semble en contradiction flagrante avec celui de Plutarque cité plus haut, et dans lequel nous avons vu que le nom de Phidias était gravé sur la base du colosse d'or et d'ivoire. M. Rossignol[7] a essayé de concilier ces deux témoignages opposés, et le résultat de son habile discussion sur ce point est qu'il avait été interdit à Phidias de graver son nom sur la statue elle-même, comme le faisaient quelquefois les artistes grecs[8], mais non de

1. Plutarch., *Vit. Pericl.*, 31.
2. Thucyd., II, 13.
3. Diod. Sicul., XII, 39.
4. Aristot., *de Mundo*, p. 399-400, ed. Bekker. — Cf. Apul., *de Mundo*.
5. Dion Chrysost., *Orat.*, 12.
6. *Tusculan.*, I, 15.
7. *Trois dissertations*, p. 172 et suiv.
8. Cf. Cic., *Verr.*, II, IV, 43.

l'inscrire sur le piédestal. Toutefois l'illustre statuaire trouva que ce n'était pas unir assez étroitement le souvenir de l'auteur avec son ouvrage, et il signa d'une autre manière en gravant sa propre figure sur le bouclier.

Telle est l'explication de M. Rossignol. Quelque ingénieuse qu'elle soit, il nous semble que l'on ne peut l'admettre qu'avec quelques modifications. En général, il n'était pas dans l'habitude des sculpteurs de la belle époque d'écrire leur nom sur le corps même de leurs statues. On ne leur permettait que de le placer sur la base. Ainsi, toutes les images consacrées dans l'Acropole avaient à cette place le nom de leur auteur; nous le voyons par les nombreuses inscriptions que les fouilles récentes ont fait découvrir. On sait aussi pour le Jupiter Olympien, l'autre chef-d'œuvre de la toreutique des Grecs, que l'inscription qui contenait le nom de Phidias était gravée seulement sur la base. Ainsi, dans le récit de Plutarque, Phidias se serait trouvé dans le cas ordinaire des autres artistes.

Mais il en était quelques-uns à qui cela ne suffisait pas, qui craignaient de voir leurs statues enlevées un jour de la base où elles avaient été posées, et qui voulaient que, même alors, leur nom y demeurât indissolublement attaché. Ceux-là trouvaient moyen d'inscrire leur nom sur quelque partie de la figure qu'ils avaient exécutée, mais alors c'était toujours d'une manière subreptice, de façon qu'il fallût un examen très-attentif pour découvrir cette signature supplémentaire. Ainsi, lorsque Cicéron parle de la magnifique statue d'Apollon enlevée par Verrès du temple d'Esculape à Agrigente, il a soin d'y faire remarquer que le nom de Myron y était incrusté sur la cuisse en *très-petites lettres* d'argent, *signum Apollinis pulcherrimum, cujus in femine litterulis minutis argenteis nomen Myronis erat inscriptum*[1].

On a proposé une correction importante à la phrase des Tusculanes. Voici ce que M. Rochette disait de cette correction : « J'observerai d'abord « que la pensée de Cicéron serait peut-être plus juste, et sa phrase cer- « tainement plus correcte si, au lieu de *non*, on lisait *nomen*. Cette « phrase, qui serait d'accord avec tout ce que nous connaissons des « usages de l'antiquité, offrirait une pensée plus conforme à l'esprit de « tout ce passage, et la grammaire y gagnerait, car l'emploi du verbe « *inscribere* sans régime n'est pas d'une bonne latinité; du moins en « trouverait-on difficilement des exemples dans Cicéron lui-même qui, en « pareil cas, ajoute toujours *nomen* à *inscribere*. Rien ne serait, d'ail- « leurs, plus facile à expliquer que la substitution de *non* à *nomen*, opé- « rée par les copistes, qui purent trouver dans les anciens manuscrits de

1. Cic., *Verr., l. cit.*

« Cicéron le mot NOMEN abrégé de cette manière : $\overline{\text{NON}}$. Cette correction, « d'ailleurs, n'est pas de moi; elle a été proposée par un des commen- « tateurs de Winckelmann, et j'avoue que, pour mon compte, je suis « intimement convaincu que le texte primitif de Cicéron portait : *Cum « inscribere nomen liceret*[1]. »

M. Rossignol rejette cette conjecture. Nous ne saurions, pour notre part, qu'y applaudir, en opposant l'autorité de Raoul-Rochette à celle du savant académicien. La correction *cum inscribere nomen liceret* s'accorde, en effet, pleinement avec les observations que nous venons de noter, et permet seule de bien comprendre la phrase de Cicéron, ainsi que de la mettre d'accord avec le témoignage de Plutarque. Cicéron cite les exemples de ce que les grands poëtes et les grands artistes font quelquefois pour immortaliser leur nom. Ce qu'a fait Phidias est, à ses yeux, un des traits les plus remarquables dans ce genre; il a placé son portrait sur le bouclier de Minerve, bien qu'il eût la permission d'inscrire son nom sur le piédestal de la statue. C'est un raffinement plus particulier pour s'assurer la gloire de son œuvre, et on conçoit après cela le reproche que les Athéniens adressaient à Phidias. Ils n'avaient pas voulu lui défendre d'attacher son nom à l'un des ouvrages qui devaient lui assurer la plus grande renommée, mais ils voulaient placer cette mention seulement sur la base, et ils trouvaient irrespectueux et sacrilége la manière dont l'artiste, ne se contentant pas de cela, avait fait figurer son propre portrait au milieu des attributs de la déesse vierge.

La digression sur le sens véritable du passage des Tusculanes nous a mené très-loin. Il nous faut revenir à notre sujet et continuer à passer en revue les descriptions antiques du colosse qui décorait la cella du Parthénon.

« La Minerve de Phidias, dit Maxime de Tyr, n'est pas inférieure au « type qu'Homère décrit dans ses vers; c'est une belle vierge, aux yeux « glauques, à la taille élevée, ceinte de l'égide, casquée, tenant la lance « et le bouclier[2]. » Ce qu'il raconte des yeux explique et complète le dire de Platon, d'après lequel le visage, les bras, les pieds, tous les nus en un mot, étaient faits d'ivoire, et la prunelle des yeux avec des pierres précieuses rapportées. C'est dans son dialogue intitulé *le Grand Hippias*, que le philosophe athénien a parlé de la statue de Phidias. Il y représente Socrate qui enseigne à Hippias les véritables règles du beau, et qui, pour rendre sa démonstration plus vive, se suppose un interlocuteur qu'il presse de ses arguments.

1. *Questions sur l'histoire de l'art*, p. 20-22.
2. Maxim. Tyr., *Dissert.*, 14.

Hippias, qui ne comprend pas où Socrate veut le mener avec cette discussion supposée, vient de dire que l'or lui paraît la plus belle chose, car elle orne et relève toutes les autres :

Socrate. Tu ne connais pas mon interlocuteur, ô Hippias! et tu ne sais pas comme il est difficile à convaincre.

Hippias. Que veux-tu dire? Il faut qu'il accepte forcément ce que l'on dit d'exact, ou s'il ne l'accepte pas, qu'il devienne la risée de tous.

Socrate. Cependant, mon cher Hippias, il n'acceptera pas cette réponse; bien plus, il me poussera vivement sur ce point et il me dira : « Homme présomptueux, crois-tu que Phidias fût un mauvais artiste? » — « Aucunement, » lui répondrai-je, à ce que je crois.

Hippias. Et tu auras raison, ô Socrate.

Socrate. Certainement. Mais celui-ci, quand je serai convenu avec lui que Phidias est un excellent artiste : « Crois-tu, me dira-t-il, que Phidias ne connaissait pas ce que tu prétends être la plus belle chose? » — « Pourquoi donc? » répliquerai-je.— « Parce qu'il n'a fait en or ni les yeux, ni le visage, ni les pieds, ni les mains de sa Minerve, comme il l'aurait dû si l'or lui avait paru la plus belle de toutes les choses; mais il les a faits en ivoire. Il est clair que c'est par ignorance et qu'il ne savait pas que l'or est ce qui embellit tout, partout où on le place. » Que répondrons-nous à cela, mon cher Hippias?

Hippias. La réponse n'est pas difficile. Nous dirons qu'il a bien fait, car l'ivoire, à ce qu'il me semble, est aussi une belle chose.

Socrate. « Mais alors, me dira mon interlocuteur, pourquoi n'a-t-il donc pas fait la prunelle des yeux en ivoire, mais avec une pierre qui se rapprochât le plus possible du ton de l'ivoire? Une pierre précieuse est-elle donc aussi absolument belle? » Voyons, Hippias, que dirons-nous?

Hippias. Nous dirons que oui, si elle est employée à une place convenable [1].

Quelle était la couleur de cette pierre que Platon dit avoir été employée par Phidias, ὡς οἷόν τ' ἦν ὁμοιότητα τοῦ λίθου τῷ ἐλέφαντι ἐξευρόν? Quatremère de Quincy a conclu des expressions du philosophe que la matière qui formait la prunelle des yeux de la Minerve était une pierre blanche comme la chalcédoine. Mais Maxime de Tyr dit formellement, dans la phrase que nous avons citée plus haut, que la statue de l'Hécatompédon avait les yeux bleus, et ceci était d'ailleurs indiqué par l'épithète constante de Minerve, γλαυκῶπις Ἀθηνᾶ. Les yeux du colosse de Phidias étaient donc faits d'une pierre bleue dont l'éclat doux ne tranchait pas trop vivement sur la nuance de l'ivoire. Une aigue-marine, si l'on pense que Phidias a dû employer une gemme translucide, ou bien une agate saphirine, si l'on suppose, comme MM. le duc de Luynes et

1. Plat., *Hipp. maj.*, p. 290.

Simart dans leur restitution, que le grand sculpteur avait dû choisir une pierre opaque, rendraient exactement l'effet que dépeint Platon.

Jusqu'ici aucun des textes que nous avons passés en revue ne nous a dit où était placée la Victoire. C'est Arrien qui va nous apprendre que Minerve la tenait sur la main, et que par conséquent l'Athéné du Parthénon était figurée comme Nicéphore : « La Minerve de Phidias, une fois « que sa main étendue a reçu la Victoire, reste ainsi pendant tout le « cours des siècles[1]. » Un autre renseignement précieux sur l'attitude de cette Victoire est fourni par Démosthène dans son discours *contre Timocrate*, et surtout par un commentaire d'Ulpien sur ce passage du grand orateur athénien : « Les sacriléges qui avaient coupé les ailes (τὰ ἀκρωτή- « ρια) de la Victoire, dit Démosthène, s'entre-tuèrent[2]; » et Ulpien observe : « Démosthène parle ici des ailes de la Victoire, qu'il appelle « *acrotères*; ces ailes étaient d'or. Des malfaiteurs résolurent de s'en « emparer, et s'entre-tuèrent après ce crime. » Comme on l'a déjà fait remarquer, l'emploi du mot ἀκρωτήρια prouve que les ailes de la Victoire n'étaient pas dans une attitude de repos, mais déployées en l'air, plus haut que sa tête.

Ce sont là tous les détails que les écrivains de l'antiquité nous fournissent sur la composition de cette statue célèbre. Ce sont, du moins, les principaux, sinon absolument tous. Il y a encore, en effet, dans les auteurs deux ou trois passages qui se rapportent à des particularités de la Minerve de Phidias; mais ces passages ne peuvent prendre un sens qu'en les comparant à un monument positif. Nous en rejetons donc l'examen un peu plus loin.

III

Passons aux restitutions que les érudits modernes ont proposées pour le splendide simulacre du Parthénon.

La première en date de ces restitutions est celle de Quatremère de Quincy. Parmi ceux qui ont étudié la question depuis, il est assez de mise de traiter fort légèrement le travail de cet illustre savant. Quelqu'un, qui n'est pas, il est vrai, un érudit, mais qui, sous les yeux de plusieurs érudits éminents, a entrepris de défendre sur tous les points la restitution

1. Arrian., *Epictet. diatrib.*, II, 8.
2. Demosthen., *in Timocrat.*, p. 738.

conçue par M. le duc de Luynes et exécutée par M. Simart, a été jusqu'à dire : « Si nous faisons intervenir ici le nom de M. Quatremère, ce n'est « pas pour opérer un rapprochement impossible entre sa restitution écrite « de la Minerve athénienne et celle qu'en ont faite en ivoire et en or « MM. de Luynes et Simart. Pour qui a examiné, même rapidement, les « deux restitutions, un pareil rapprochement est impossible[1]. »

C'est une faute que l'on commet bien souvent dans les sciences que de se laisser aller à parler sans le respect que l'on devrait y apporter de ceux qui ont écrit à des époques antérieures, et qui ont ouvert les voies aux travaux plus récents. On ne pense pas, en général, quel puissant effort de conception et souvent de génie il a fallu à de certains hommes pour établir des faits qui pour nous sont élémentaires. En se mettant au point de vue de l'époque où il l'a composée, la restitution de la Minerve de Phidias par Quatremère de Quincy, comme sa restitution du Jupiter Olympien, est une véritable merveille. Il y a certainement bien des erreurs dans cet essai, tout le monde le reconnaît, mais l'ensemble en est encore étonnant lorsqu'on songe au petit nombre de documents que l'auteur avait à sa disposition. Nous irons même plus loin; nous n'appliquerons pas seulement ce que nous disons ici à la restitution *écrite* de Quatremère de Quincy, mais aussi au dessin qui y sert d'illustration. Les détails accessoires, la Victoire, la composition des bas-reliefs de la base n'y ont rien de grec, nous dirions même presque d'antique; mais l'ensemble de la figure, son ajustement général, le type même du visage de la déesse révèlent, quoi qu'on en ait dit, une entente du style grec tout à fait prodigieuse de la part d'un homme qui n'avait pas encore vu les sculptures du Parthénon.

La Minerve, telle que Quatremère de Quincy l'a restituée, est debout, la main droite appuyée sur le sommet de sa lance et tenant la Victoire sur sa main gauche étendue. Elle a une égide garnie d'écailles, bordée de serpents, avec, sur le milieu, un gorgonium d'ivoire, égide roide et plaquée sur le haut de la poitrine. Son vêtement se compose d'une tunique talaire; mais, quoique Pausanias dise formellement que c'était là le vêtement de la déesse et n'indique rien d'autre, Quatremère y ajoute le péplus, formant avec la tunique trois étages de draperies, où l'or change autant de fois de nuance que l'étoffe de nature.

La raison que le savant auteur donne pour avoir dérogé ainsi au témoignage de Pausanias est la suivante :

« Quand on consulte les nombreuses figures de Minerve que l'anti-

1. M. de Calonne, *Revue contemporaine* du 30 septembre 1855.

« quité nous a transmises, on ne saurait nier que quelques-unes n'aient « été représentées avec la seule tunique. On en voit de ce genre sur des « bas-reliefs, sur des gravures, et sur une des peintures de la villa « Negroni; encore la plupart ont-elles par-dessus la tunique une espèce « de *chlamydion* qui descend à mi-corps. Mais on doit dire qu'en fait de « statue, le plus grand nombre des Minerves porte les deux vêtements, « c'est-à-dire le *peplos* par-dessus la tunique, dont les plis sortent, par « en bas, de la draperie supérieure, et descendent jusqu'au bas des pieds.

« Tout porte donc à croire que Phidias, dans un monument de cette « richesse et de cette importance, n'aura pas omis de donner à sa Minerve « l'habillement complet, et l'ajustement de draperies le plus grave et le « plus conforme à la dignité de son sujet. »

Le casque qui recouvre la tête de la Minerve est, dans la restitution de Quatremère de Quincy, beaucoup plus orné que dans la description de Pausanias. L'illustre archéologue l'a emprunté au jaspe du cabinet de Vienne portant la signature du graveur Aspasius, et aux tétradrachmes athéniens de la seconde époque. Il est à trois aigrettes, et, outre le sphinx et les deux griffons supportant chacun un *lophos*, il présente au-dessus du front huit chevaux sortant à mi-corps, et, sur les garde-joues relevés, deux pégases. Quatremère a-t-il eu tort ou raison d'ajouter sur ce point à ce que dit Pausanias, et d'adopter ce système d'ornementation? C'est là une des questions les plus controversées parmi celles que soulève la restitution de la statue chryséléphantine. Nous l'examinerons plus tard avec un grand détail.

Dans la même restitution, le bouclier est placé derrière la Minerve, de manière que la gigantomachie sculptée sur le côté concave soit vue du spectateur posé en face de la statue, et qu'il faille tourner par derrière pour voir le combat des Amazones sculpté sur la partie convexe. Aux pieds de la déesse est le serpent que Quatremère met à droite, du côté opposé à la lance, bien que Pausanias atteste positivement le contraire. Mais l'auteur du *Jupiter Olympien* s'est cru obligé de s'écarter de ce que rapporte la *Description de la Grèce*, pour placer sous la lance un sphinx de bronze qu'une fausse leçon du texte de Pline indiquait dans cette position. La plupart des manuscrits et les éditions anciennes de l'*Histoire naturelle* portent : *Periti mirantur... sub cuspide æneam sphingem*; mais personne autre ne parle de ce sphinx de bronze sous la lance, détail que Pausanias n'aurait certainement pas oublié, et depuis longtemps déjà on a reconnu qu'il fallait corriger *casside* au lieu de *cuspide*, et voir dans la phrase de Pline une mention du sphinx indiqué par Pausanias sous le cimier du casque. De plus, Quatremère de Quincy figure le serpent

comme de bronze aussi bien que le sphinx, et cela uniquement d'après un contre-sens commis par Caylus dans la traduction du passage de Pline[1].

Quant à la base, Quatremère la divise en deux registres et y place une série de bas-reliefs représentant, outre la naissance de Pandore, celle de vingt autres divinités, d'après la leçon habituelle des manuscrits de Pline : *In base autem quod cælatum est Pandoras genesin appellavit. Ibi dii sunt* XX *numero nascentes*. Nous verrons plus loin que cette leçon est inadmissible, et qu'il faut supprimer le mot *nascentes*.

Vingt-neuf ans après l'auteur du *Jupiter Olympien*, un des plus habiles antiquaires de l'Allemagne, M. Gerhard, dans un mémoire *sur les Idoles de Minerve d'Athènes*[2], proposa une nouvelle restitution de la Minerve du Parthénon, mais presque sans l'accompagner d'un commentaire. Il en fait figurer, en effet, un dessin dans ses planches, mais il n'y consacre que sept lignes d'explication.

La restitution de Quatremère de Quincy sert de base à celle de M. Gerhard. La déesse est drapée de la même façon, et le bouclier posé au même endroit par le docte académicien de Berlin. Seulement, M. Gerhard, guidé par diverses médailles et par un bas-relief découvert à Athènes, a fait un échange entre les deux mains pour la Victoire et la lance. Il les met à la place inverse de celle que leur assignait Quatremère, la lance tenue de la même façon, près du fer, mais par la main gauche, et la Victoire dans la main droite. M. Gerhard supprime le sphinx de bronze au-dessous de la lance; quant au serpent, il le place à droite des pieds de la déesse, faisant pendant avec le bouclier dont la moitié seule se montre à la gauche de Minerve pour le spectateur qui se tient en face de la statue. En même temps, pour concilier avec cette disposition la phrase de Pausanias qui dit que le serpent était auprès de la lance, πλησίον τοῦ δόρατος δράκων ἐστί, l'archéologue prussien fait passer quelques-uns des replis du serpent derrière la déesse, de manière que sa queue soit à gauche, du même côté que la lance, tandis que sa tête et son avant-corps se dressent à droite. Pour ce qui est du casque, M. Gerhard n'adopte pas celui que Quatremère a emprunté à la pierre du cabinet de Vienne et aux tétradrachmes d'Athènes; il n'admet comme ornements que les deux griffons et le sphinx décrits par Pausanias.

L'ordre chronologique nous fait placer après la restitution de M. Ger-

1. *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXV, p. 319. Quatremère signale bien le contre-sens de Caylus, mais il n'en suit pas moins ses indications.

2. *Uber die Minervenidole Athens*, Berlin, 1844. Extrait des Mémoires de la section d'histoire et de philologie de l'Académie de Berlin, pour 1842.

hard celle de M. Beulé. Au reste, tandis que le célèbre archéologue de Berlin a publié un dessin presque sans explication, l'ancien élève de l'école d'Athènes, aujourd'hui membre de l'Institut, n'a donné qu'une restitution *écrite* sans traduire ses idées par le crayon. Nous extrairons de son ouvrage sur l'*Acropole d'Athènes*[1] les principaux traits sous lesquels il se représente le chef-d'œuvre de Phidias.

« La Minerve, dit M. Beulé, n'était point une de ces madones d'Italie, « écrasées sous le poids de l'or et des joyaux. En cherchant à m'en retracer l'image, ce n'est point le jeu des matières précieuses qui me préoccupe, c'est la pensée qui leur a donné la vie; et cette pensée, toujours « simple et sublime, sera sous l'or et l'ivoire ce qu'elle eût été sous le « bronze et sous le marbre.

« J'irai aussi tout d'abord vers la villa Albani, mais pour y voir la « vraie, la seule Minerve qu'elle possède, cet admirable chef-d'œuvre que « des dieux naguère en vogue ont injustement rejeté dans l'ombre. Ce « que je réclamerai au nom de Phidias, c'est cette tête calme et puissante, cette bouche qui ne sait point sourire, mais qui respire la sagesse « et la persuasion, ces yeux d'une sérénité invincible, ces traits sévères « qui n'ont de féminin qu'une idéale pureté; c'est la chevelure, qui « encadre le front de ses flots pressés et que le casque ne peut contenir; « le cou enfin, et la ligne des épaules qui tiennent à la fois de l'Hercule « et de la vierge. Voilà ce que je me figure facilement dans des proportions colossales, tant la grandeur absolue qui rehausse déjà le marbre « y porte naturellement l'esprit. Le ton chaud et harmonieux de l'ivoire « donnera aux traits de la déesse je ne sais quel éclat doux et quelle « grâce moins austère. Les yeux n'ont point le globe éteint et morne des « statues ordinaires. A une hauteur de quarante pieds, personne ne distingue les pierres précieuses; mais on voit briller l'éclair de l'intelligence divine et les deux rayons qui annoncent la vie.

« Je ne parle point des bras de la Minerve Albane, qui sont modernes. « Mais je lui emprunterais encore cette belle et large poitrine, dont les « seins gonflés par la force, et non par la volupté, soulèvent la lourde « égide qui les presse. Je voudrais l'égide plus ample encore et retombant derrière les épaules, comme je ne l'ai vue qu'à Munich. Sans revenir à la pesanteur symétrique de la Minerve d'Égine, que la tradition « ait encore toute sa force; que l'égide soit toujours la peau de chèvre et « ne manque point d'une certaine roideur; que l'or qui la formera sorte « plus rouge des fourneaux des teinturiers, pour rappeler le vermillon

1. T. II, p. 181 et suiv.

« dont les femmes libyennes la peignaient. Au milieu, on voit la tête de « Méduse en ivoire, et plus grande que nature. Mais ce n'est pas un « monstre, comme on l'a représentée dans la décadence de l'art. Les « serpents ont quitté sa chevelure pour orner les bords de l'égide : c'est « une admirable jeune fille. Telle, du moins, l'art grec la concevait...

« Pour le reste des vêtements, il nous faut quitter le Minerve Albane; « car Pausanias nous apprend que Phidias avait enveloppé la déesse de « la seule tunique, qui lui tombait jusqu'aux pieds... Le péplus était « réservé à la Minerve Poliade. La déesse du Parthénon avait le costume « des vierges : la tunique tombante, serrée autour de la taille par un « simple nœud, par deux serpents, si l'on veut, ces gardiens de tous les « trésors... Mettez la robe et le manteau : il faut que les draperies pren- « nent de la consistance, de la pesanteur. Au lieu qu'en imitant la simple « tunique de lin, l'or court sur tout le corps en mille plis souples et « légers...

« Pour le casque, l'on doit aussi s'en tenir à Pausanias. Il y a, dit-il, « sur le sommet du casque un sphinx, et, sur les côtés, des griffons. Voilà « qui est positif, et je ne vois pas comment on peut ensuite chercher une « copie de Phidias sur un tétradrachme qui n'a ni les griffons ni le sphinx, « ou sur une pierre gravée qui a seulement le sphinx, avec une profusion « d'ornements dont Pausanias ne dit pas un mot. La tête paraît déjà suffi- « samment chargée par ces trois monstres, sans qu'on y ajoute quatre « pégases et huit chevaux...

« Quant au type de la Victoire, ce morceau si admirable, selon Pline, « je ne le chercherais pas sur les monnaies romaines, mais au Parthénon « même, sur le fronton oriental. C'est pour cela que je ne puis la voir « demi-nue, comme la représente M. Quatremère[1]. Son mouvement ne « fera point glisser la tunique, agrafée solidement sur l'épaule; mais, « tournée vers la déesse, elle étend ses deux beaux bras d'ivoire et lui « présente la couronne qui la consacre invincible. Ses ailes battent à « demi; les plis de sa tunique d'or s'agitent derrière elle en gracieuses « ondulations et laissent à découvert les pieds et le bas des jambes, « comme sur le fronton...

« Le bras de la Minerve s'appuyait sur le bord du bouclier dressé au- « près d'elle. Cette disposition permettait, ainsi que le prouve M. Qua- « tremère, de la soutenir à l'intérieur par de puissantes armatures...

« Je ne crois pas qu'il soit besoin de justifier Phidias d'avoir orné de

1. La critique de M. Beulé est ici sans fondement. Quatremère de Quincy a fait sa Victoire entièrement vêtue.

« sculptures le vaste piédestal qui supportait la statue. Peut-être était-il « en bronze, pour ne point nuire à l'effet de l'œuvre principale...

« Phidias avait appelé lui-même sa composition *la Naissance de Pan-* « *dore*. Il avait représenté, en outre, la naissance de vingt divinités : « Apollon et Diane sur leur île flottante ; Vénus sortant des ondes ; Bac- « chus, de la cuisse de Jupiter ; Minerve, de son cerveau ; les fils de Léda, « de leur coquille brisée, etc., etc.

« Ce seraient là, en effet, des sources de beauté aussi riches que « variées. Mais, faute de données précises, nous sommes condamnés à la « réserve et au silence. »

Tandis que M. Gerhard et M. Beulé proposaient successivement ces deux restitutions si différentes l'une de l'autre, un autre travail bien plus important s'élaborait lentement.

M. le duc de Luynes, par une de ces nobles pensées que son immense fortune le met à même d'exécuter seul parmi les savants de l'Europe, avait entrepris de réaliser un projet que Quatremère de Quincy avait conçu le premier, mais sans pouvoir y donner suite. « J'avais résolu, dit « Quatremère dans la préface de son grand ouvrage du *Jupiter Olym-* « *pien*, d'exécuter, dans une proportion modique et selon les procédés « qui furent usités dans de plus grands ouvrages, une statue d'ivoire et « de métal. Toutes sortes de contre-temps s'étant opposés à ce projet, je « pris le parti de suppléer à cette démonstration par des dessins où « seraient exposées méthodiquement et avec ordre toutes les opérations « de l'art que je voulais faire revivre. »

Ce que Quatremère de Quincy avait vainement désiré faire, M. le duc de Luynes est parvenu à l'accomplir. La Minerve de Phidias a été restituée sous sa direction, non plus dans un simple dessin, mais sous la forme d'une statue d'ivoire et de vermeil qui, sans avoir les proportions colossales de l'idole du Parthénon, a encore une dimension fort au-dessus de nature, sept pieds de hauteur. L'exécution du modèle avait été confiée à un artiste éminent, enlevé depuis par une mort prématurée, M. Simart. C'est d'après cette statue, résultat de huit années de travaux, mise sous les regards du public en 1855, à l'Exposition universelle des beaux-arts, et placée maintenant au château de Dampierre, qu'on a pu juger pour la première fois dans les temps modernes de l'effet produit par les ouvrages de la toreutique chryséléphantine. Quoique plus d'une critique pût s'élever encore contre ce premier spécimen, l'impression sur le public a été profonde, et on est en droit de dire que la cause de la réhabilitation de la sculpture polychrome, entreprise d'abord par Quatremère de Quincy, a remporté là sa plus grande et décisive victoire.

Mais ce n'est pas à ce point de vue que nous voulons nous occuper ici de la restitution conçue par M. le duc de Luynes et exécutée par M. Simart. Nous laissons de côté la question d'exécution matérielle; le sujet que nous traitons se borne à la composition de la figure.

Sous ce rapport, nous devons le dire bien haut, la statue exposée en 1855 est de beaucoup la restitution la meilleure qui ait été proposée pour l'Athéné Parthénos de Phidias, et la statuette du temple de Thésée donne raison sur la plupart des points à ses deux auteurs.

La Minerve de MM. de Luynes et Simart est coiffée, comme celle de Quatremère de Quincy, avec le casque à trois aigrettes orné du sphinx, des deux griffons et des huit chevaux, emprunté à la pierre d'Aspasius et aux tétradrachmes d'Athènes. Son égide est aussi d'une forme analogue à celle qu'avait imaginée Quatremère, mais elle est vêtue simplement d'une tunique talaire et d'un *ampechonium* serrés à la taille par une ceinture. De la main gauche elle tient sa lance et s'appuie sur son bouclier; de la droite elle supporte la Victoire qui, représentée à demi nue, est tournée vers elle et lui présente une couronne. Quant au serpent, il est enroulé à la droite de la Minerve, dans une attitude menaçante, la gueule ouverte et dardant sa langue. Pour concilier cette disposition, dictée par le désir de faire du serpent un pendant au bouclier, avec le texte de Pausanias, M. Simart, sur les avis de M. le duc de Luynes, a adopté le même parti que M. Gerhard et fait revenir la queue du monstre qui accompagne la Minerve sur le côté droit, auprès de la lance. La parure de la déesse est complétée par un collier, des pendants d'oreilles, et un bracelet au sommet du bras droit, bracelet destiné principalement à cacher une suture entre deux morceaux d'ivoire.

M. le duc de Luynes, contrairement à l'opinion de Quatremère et de M. Beulé, a réduit la composition sculptée sur le piédestal à la naissance de Pandore entourée de vingt divinités qui lui apportent des présents. La pensée était fort heureuse, mais l'exécution l'a été beaucoup moins. On est en droit de regarder ce piédestal comme la partie la plus faible de l'œuvre de M. Simart, non-seulement au point de vue de la restitution archéologique, laquelle n'appartient pas au sculpteur, mais même uniquement sous le rapport de l'art. Nous en discuterons, du reste, plus loin la composition.

La restitution de MM. de Luynes et Simart a été vivement attaquée dans la *Revue des Deux Mondes*[1] par M. Beulé, qui n'a, du reste, apporté rien de nouveau à la discussion et n'a fait que reproduire les arguments

1. 1er février 1856.

déjà mis en œuvre par lui dans son ouvrage sur l'Acropole. Elle a été défendue avec non moins de vivacité dans la *Revue contemporaine*[1] par M. de Calonne, d'après des notes fournies par M. le duc de Luynes et par M. de Longpérier. Quoique le rédacteur en chef de la *Revue contemporaine* soit loin d'être un érudit, son article, grâce aux avis des habiles archéologues qui l'ont inspiré, ne manque pas d'un certain mérite scientifique. D'ailleurs, M. le duc de Luynes n'ayant rien écrit sur ce sujet, cet article est le seul mémoire explicatif et justificatif de sa Minerve chryséléphantine.

IV

Nous l'avons déjà dit, en prenant maintenant comme type la statuette du temple de Thésée, dont le caractère d'imitation de la Minerve de Phidias ne saurait être contesté, la restitution de MM. de Luynes et Simart est, de toutes, celle qui s'approche le plus de la vérité.

La Minerve retrouvée par mon père est aussi vêtue de la tunique talaire recouverte de l'*ampechonium*, courte tunique qui se portait sur la première, et non pas de la simple tunique, comme le prétendait M. Beulé, ou de la tunique et du *peplus*, comme le voulait Quatremère de Quincy pour avoir un motif d'ornementation plus riche. La description de Pausanias, qui dit simplement ἐν χιτῶνι ποδήρει, est donc ici incomplète; ce point est bon à noter, il aura plus tard pour nous son importance.

Pausanias et tous les autres auteurs ne parlent pas non plus de la ceinture qui serre les flancs de la déesse. Mais cette ceinture ne devait pas manquer à la vierge de l'Hécatompédon; c'est l'attribut le plus cher de cette Minerve appelée, plus spécialement que toutes les autres, Parthénos; aucun dieu ou aucun homme ne l'a déliée, Vulcain a tenté en vain de le faire; c'est le symbole le plus significatif et le plus auguste de la virginité de la déesse. Aussi le voyons-nous figurer sur la statuette du temple de Thésée. MM. de Luynes et Simart n'avaient eu non plus garde de l'oublier. Mais le sculpteur français avait placé la ceinture plus haut qu'elle n'est dans notre petit modèle antique, et dans cette position elle produisait un effet moins heureux.

L'égide, dans notre statuette, se présente sous la forme d'une double plaque, roide et pesante, sans aucun ornement, sans trace même du gor-

1. 30 septembre 1855.

gonium dont Pausanias atteste formellement l'existence, et qu'il dit avoir été sculpté en ivoire. Faut-il en conclure avec M. Beulé que l'égide de la Minerve de Phidias représentât simplement la peau de chèvre dont cet attribut avait été primitivement formé? Nous ne le croyons pas.

Une simple peau de chèvre serait un objet assez peu gracieux comme motif d'ornementation en sculpture. Nous ne saurions croire qu'un artiste aussi habile que Phidias ait pu adopter ce parti de deux grandes plaques unies où aucun ornement, aucune ciselure ne serait venue rompre l'éclat uniforme de l'or. Il ne faut pas oublier que le colosse du Parthénon avait vingt-six coudées, c'est-à-dire environ trente-cinq pieds de haut, ce qui donnerait une surface énorme pour ces deux plaques absolument unies. Or, M. Beulé dit lui-même avec raison : « Il ne faut pas oublier que le « genre colossal a ses exigences, et que de même qu'à l'aide d'un verre « grossissant on aperçoit sur les objets une foule de détails jusque-là « invisibles, de même, quand les objets eux-mêmes grossissent, l'artiste « doit multiplier les ornements pour que les grandes surfaces ne paraissent point nues et monotones[1]. »

D'ailleurs, des textes positifs attestent que l'égide de la Minerve chryséléphantine était décorée d'écailles et garnie de serpents sur ses bords. « Phidias, auteur de la statue de Minerve, dit un des scoliastes d'Aristophane[2], ayant été accusé au sujet de l'*ivoire des écailles*, fut condamné « et s'enfuit en Élide, où il fut chargé de faire la statue de Jupiter Olympien. » — « Phidias, dit un autre scoliaste, ayant fait la statue de « Minerve, déroba l'or des serpents de la statue d'or et d'ivoire. » Où peuvent avoir été ces écailles et ces serpents, si ce n'est à l'égide? Seulement, il y a évidemment une erreur dans le premier scoliaste quand il parle de l'*ivoire des écailles*. Quatremère de Quincy a prouvé irréfragablement que, dans le système de décoration des ouvrages de la statuaire chryséléphantine, l'égide et ses écailles devaient être, non en ivoire, mais en or. Il faut donc corriger le texte du scoliaste et lire *l'or des écailles*. On obtient alors l'expression d'une accusation presque identique à celle qu'énonce la seconde scolie.

Comment, d'ailleurs, pourrait-on hésiter à considérer l'égide de la Minerve chryséléphantine comme ayant été fort ornée, lorsque l'on sait par le témoignage de Pline que Phidias s'était fait aider d'un de ses principaux élèves dans l'exécution de cette partie de sa statue? « L'égide de « la Minerve, dit l'auteur de l'*Histoire naturelle*, a été faite par Colotès,

1. *L'Acropole d'Athènes*, t. II, p. 190.
2. *Ad Pac.*, v. 605.

« élève de Phidias, et celui qui l'a aidé à exécuter son Jupiter Olympien. » *Ægidem Minervæ fecerat Colotes, Phidiæ discipulus, et in faciendo Jove Olympio adjutor*[1].

Nous verrons un peu plus loin qu'il existe toute une nombreuse série de monuments que l'on doit rattacher au prototype de la Minerve du Parthénon. Tous ont l'égide garnie d'écailles et bordée de serpents.

L'absence des ornements de l'égide sur la statuette du temple de Thésée s'expliquerait facilement par l'état inachevé de cette statuette. D'ailleurs, on est en droit de croire qu'au temps où a pu être exécutée cette imitation, les ornements de l'égide avaient tous disparu, sauf le gorgonium qui, fait en ivoire tandis que le reste était en or, n'avait pas dû tenter autant la cupidité des voleurs. Isocrate parle d'un certain Philergus qui, du temps des trente tyrans, avait enlevé le gorgonium de la Minerve. Mais comme Pausanias dit l'avoir vu en place et atteste de plus qu'il était en ivoire, ce qui, comme nous venons de le dire, le rendait bien moins propre à être volé, on est assez en droit d'appliquer la phrase d'Isocrate, non au gorgonium même, mais à l'égide d'or qui le portait.

Le masque de la Gorgone n'est, du reste, pas plus marqué que les autres ornements de l'égide sur le monument qui sert de base à notre étude. En l'absence d'indications positives, comment devrait-on le figurer dans une restitution ? Ici nous n'hésitons pas à adopter le parti qu'ont choisi MM. de Luynes et Simart, plutôt qu'à nous ranger à l'opinion de M. Beulé. Le gorgonium de la Minerve de Phidias devait être un masque terrible et non pas la tête d'une belle jeune fille à l'expression mélancolique, « avec les yeux mourants, les lèvres immobiles, la chevelure dont « les boucles voltigent librement et rayonnent autour de sa tête, comme « la chevelure d'Apollon. »

Le type de la Gorgone sur les monuments de la belle époque grecque est toujours hideux et terrible. C'est là le type archaïque et traditionnel conservé encore intact du temps de Phidias. Quant à la représentation de la tête de Méduse comme celle d'une belle jeune fille, c'est une invention de date postérieure qui n'apparut d'abord que sur les monuments de fantaisie. Ce nouveau type du gorgonium ne se montre, d'ailleurs, sur l'égide de Minerve, que dans les statues exécutées sous les empereurs romains.

En effet, lors même que le type gracieux de la Méduse eût été adopté presque généralement dès l'âge de Phidias pour les monuments où sa tête figure isolée, le masque hideux n'en aurait pas moins continué long-

1. Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 34.

temps encore à être représenté sur l'égide de Pallas. Cela tient à l'intention symbolique qui l'a fait comprendre parmi les attributs de la déesse protectrice d'Athènes. Minerve, dans les idées mythologiques des Grecs et particulièrement des Athéniens, est identique avec la lune[1]; sur certaines médailles, le disque lunaire est représenté entourant sa tête[2]. C'est à ce caractère de lune appartenant à Minerve que se rapporte l'attribut du gorgonium. Les anciens, comme les enfants aujourd'hui, reconnaissaient dans le disque de la lune une face large et hideuse. Plutarque a écrit un traité sur ce sujet, et Clément d'Alexandrie atteste que le masque de la Gorgone n'est autre que ce visage aperçu dans le disque lunaire[3]. Les érudits modernes ont constaté l'exactitude de ce rapport, que confirment d'ailleurs des faits nombreux[4]. Un des plus décisifs est celui-ci. M. Panofka[5] a compté sur un vase découvert à Corneto et exécuté avec un soin tout à fait particulier, vingt-huit serpents autour d'une tête de Gorgone, qui lui semble à juste titre la lune avec ses vingt-huit jours de révolution. Pour nous en tenir aux monuments du culte de Minerve, une statue de très-ancien style, découverte à Athènes, représente la déesse de l'Acropole assise, portant sur sa poitrine, au lieu du gorgonium, le disque même de la lune[6]. S'il était possible de retrouver dans le masque affreux de la Gorgone la figure dont on distinguait les grossiers linéaments dans la pleine lune, il n'en était pas de même dans la tête gracieuse des Méduses d'époque postérieure, et on conçoit facilement que cette considération ait dû maintenir longtemps le type primitif du gorgonium sur l'égide de Minerve.

Il est enfin une dernière raison qui doit faire adopter sans hésitation le parti du masque hideux sur la poitrine de la déesse, dans le cas où l'on voudrait restituer complétement l'œuvre de Phidias. C'est une raison purement esthétique, et M. de Calonne l'a déjà exposée, d'après les indications de M. le duc de Luynes et de M. Simart. « Ceux, dit-il, qui ont « bien observé la statuaire de Phidias ont dû voir que ce grand artiste « procède constamment par contrastes. Ainsi, près d'une figure drapée, il « en place presque toujours une autre qui ne l'est pas; près d'une nature « forte, il en met une gracieuse; près d'un type grave, il en appelle un

1. Arnob., *Adv. Gent.*, III, 31. — Ulpian., *ad* Demosthen., *Contr. Mid.*, p. 691.
2. Ch. Lenormant, *Revue numismatique*, nouv. sér., 1856, t. I, p. 24.
3. *Stromat.*, V, 8.
4. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. III, 2e part., p. 582. — Panofka, *Musée Blacas*, p. 33. — Gerhard, *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1849, p. 481, note 46.
5. *Musée Blacas*, pl. X.
6. Le Bas, *Voyage en Grèce*, monuments figurés, pl. II.

« plus délicat; près d'une ligne simple, une ligne composée. Comment ce « grand artiste, qui savait si bien l'art des oppositions, aurait-il, — lorsque tout l'y conviait, la tradition, l'exemple, la science, Homère lui-« même, — négligé un effet si facile à établir entre la beauté calme et « pure de la déesse, et le visage contracté, méchant, terrible de la Gor-« gone? Lui supposer une autre pensée, c'est diminuer son génie. »

Nous venons d'analyser l'ajustement du costume de la Minerve, voyons maintenant quelle attitude lui donne la statuette du temple de Thésée. Cette attitude est tout à fait semblable à celle qu'avaient conçue MM. de Luynes et Simart.

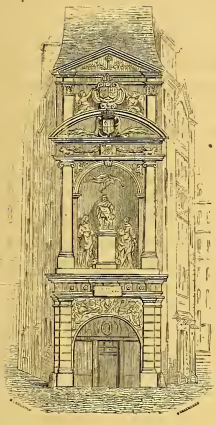
La déesse vierge appuie sa main gauche sur le bouclier placé debout à son côté, et tient la main droite étendue pour y recevoir la Victoire, qui manque dans ce monument comme tous les accessoires faisant saillie. Seulement le bras droit n'est pas tout à fait dans la position où M. Simart avait cru devoir le placer. Dans la restitution exposée en 1855, l'avant-bras était presque horizontal; sur notre monument il est, au contraire, assez fortement incliné en bas et serré plus près du corps.

La lance manque, aussi bien que la figure de la Victoire, mais elle était évidemment du même côté que le bouclier. D'après la manière dont la main gauche est posée et étendue sur le bord du bouclier, il semble assez difficile que la Minerve ait tenu la lance dans cette main. Faudrait-il admettre alors que la lance était simplement appuyée contre l'épaule de la déesse? Cependant Pausanias dit formellement qu'elle la tenait *dans sa main*, ἐν τῇ χειρὶ δόρυ ἔχει, et peut-être y a-t-il eu tout simplement une légère inexactitude commise par l'artiste antique qui a exécuté l'imitation retrouvée par mon père.

FRANÇOIS LENORMANT.

(*La suite au prochain numéro*)

LE PONT AU CHANGE



« Le pont au Change n'est plus... Vive le pont au Change ! » C'est ainsi que Paris nouveau fait lestement l'oraison funèbre de ses vieux édifices historiques, qui tombent chaque jour avec une rapidité telle, qu'il ne restera bientôt plus un seul chapitre à ajouter à l'étude publiée par M. de Laborde sous ce titre piquant : *De quelques monuments des beaux-arts qui restent encore à détruire dans Paris.*

Mais s'il est vrai que la voix de nos édiles, comme les trompettes de Josué, fait écrouler les murailles, elle a, pour les reconstruire, la vertu de la lyre d'Amphion, et le creuset municipal, ainsi que la chaudière du vieil Éson, rend parfois une nouvelle jeunesse aux antiques débris qu'on y précipite.

Les jalons historiques disparaissent; la noble cité, qui ne fut jamais *affranchie* parce qu'elle fut toujours reine, la capitale des ducs de France, que tous les grands souverains enrichirent à l'envi de priviléges, de palais et de basiliques, cette ville sur le front de laquelle l'histoire a posé la couronne radieuse que laissait échapper Rome dégénérée, Paris, enfin, Paris tient à honneur de se donner le caractère mercantile et utilitaire des *towns* de l'Amérique. Et les grands édifices tout blancs se dressent niaisement devant l'archéologue sans trouver un mot à lui dire, et l'alignement brutal *boute en avant*, rasant les hôtels des preux et les chapelles gothiques comme on rasait autrefois la maison d'un traître, sans qu'il soit possible d'en reconnaître la trace. O mes contemporains ! vos

nivellements implacables vous acquièrent des droits superbes à la reconnaissance des chevaux de fiacres futurs. Mais quel terrible compte vous aurez à rendre un jour aux historiens, aux artistes, aux poëtes, qui vous demanderont ce que vous avez fait de tous ces trésors, de tous ces souvenirs que le passé vous avait confiés pour les transmettre à l'avenir!

Donc le vieux pont au Change n'est plus, et un autre s'élève tout pimpant, dressant coquettement, en face de la colonne du Palmier, sa crête en pierre de Saint-Ylie. Au milieu des applaudissements qui ont accueilli le nouveau venu, et qui sans doute vont se changer en cris d'admiration quand sa toilette sera complétement terminée, qu'il nous soit permis de faire entendre quelques regrets en l'honneur de l'ancien : c'est son histoire que nous allons ébaucher, l'histoire de ce vieil édifice que nous avons vu égrener pierre à pierre pendant près d'un an et péniblement arracher du lit du fleuve.

Que le pont au Change ait été ou non élevé sur l'emplacement du grand pont construit par Charles le Chauve pour barrer la Seine aux Normands, ce n'est pas ici le lieu d'agiter cette question, sur laquelle Jaillot et Bonamy se sont largement étendus, et, chose rare, ont fini par s'entendre. Nous admettons volontiers avec eux que le pont de Charles le Chauve, devant lequel se passent les principaux épisodes du fameux siége de 885 dont Abbon a été l'Homère, se trouvait un peu plus bas, sur l'emplacement où s'éleva plus tard le pont Marchant. Quoi qu'il en soit, notre pont, appelé tout simplement le *Grand Pont* jusqu'au XIIe siècle, où Louis le Jeune y établit les changeurs, remonte comme fondation à la plus haute antiquité. Jusqu'en 1412, époque de la première construction du pont Notre-Dame, il fut avec le Petit Pont le seul lien qui rattachait la Cité au rivage. Les Romains, ses premiers constructeurs, lui donnèrent, ainsi que les travaux d'arrachement opérés à deux reprises différentes, en 1639 et en 1859, l'ont démontré, ce caractère de solidité à toute épreuve qu'ils imprimaient à leurs édifices. Ce pont romain, évidemment détruit par suite de nécessités stratégiques, à une époque que nous ne pouvons préciser, mais qui se rapporte très-probablement aux dernières invasions des Francs, fut ensuite reconstruit à plusieurs reprises, tantôt en pierre, tantôt en bois, suivant les ressources dont on pouvait disposer.

Les ouvriers des ponts, ou *frères pontifs*, étaient alors si malhabiles que la première débâcle ou la première crue un peu forte jetait dans la rivière pont, maisons et habitants, quand ces derniers n'avaient pas eu la précaution de se retirer, avec leurs meubles et leurs richesses, aux premières apparences de danger. La série de ces catastrophes, les moyens employés plus encore pour les prévoir que pour les combattre, donnent

une triste idée des ressources de l'architecture hydraulique au moyen âge. Les maisons construites sur les ponts de Paris étaient alors vouées à une ruine certaine : ce n'était qu'une question de temps; les habitants acceptaient avec résignation ce dénoûment prévu; la prévôté *tâchait* de les avertir à temps pour qu'ils pussent faire la part du fleuve; moyennant ce, elle considérait sa responsabilité comme parfaitement à couvert. Si le pont résistait, la crise passée, chacun rentrait chez soi avec son bagage; s'il s'écroulait, au contraire, on déblayait tant bien que mal le lit de la rivière, on reconstruisait le pont d'après les mêmes principes, et chacun s'installait de nouveau comme si de rien n'était.

Nous avons dit que Louis VII établit par privilége spécial le change de Paris sur le Grand Pont qui en prit le nom. Malgré notre intention formelle de ne pas faire de pédantisme, nous ne pouvons nous dispenser de citer quelques lignes de cette première charte d'établissement datée de Fontainebleau, la cinquième année du règne; ce sont les lettres de noblesse du défunt, et nous devons à sa mémoire de les produire au grand jour :

« Notum facimus tam futuris quam instantibus, quatenus cambitum « nostrum Parisius super Magnum Pontem in perpetuum manere statui- « mus. Statuimus etiam quod nulli liceat Parisius cambire, nisi in fenes- « tris illis quæ sunt super pontem; quarum singulæ, nobis per singulos « annos, viginti persolvant solidos. Quod si aliquis, super prædictum pon- « tem novam fenestram nostro assensu præmisso facere et ibi cambire « voluerit : de fenestra illa singulis annis viginti solidos habebimus, sicut « et de aliis fenestris habemus. »

Ce qui veut dire, pour nos lectrices qui n'auraient pas sous la main un frère, un mari ou un fils pour leur traduire en bon français ce détestable latin, que les changeurs ne pouvaient ouvrir boutique ailleurs que sur le Grand Pont, et que chacune desdites boutiques devait au roi vingt sous de rente.

Voilà donc le Grand Pont devenu le pont au Change. Son nouveau titre et sa nouvelle dignité ne lui portèrent pas bonheur, il s'écroula près de dix fois dans le courant du XIIIe siècle. La chronique rimée de saint Magloire a conservé le souvenir de deux de ces chutes :

L'an mil deux cent et quatrevins,
Rompirent li pons de Paris,
Pour Saine qui crût à outraige
Et fist en main leu grand domage.
. . . . . .
. . . . . .

(1296) Furent les iaux grans en décembre
Si vilainement par crues
Qu'el alèrent parmi les rues;
Al mesons grant mal eles firent,
Car pons et molins abatirent
De Paris, de Miaux, d'autres villes.

Le pont au Change fut alors rebâti en pierre et pourtant il ne dura pas huit ans, car une charte de Philippe le Bel, donnée à Paris au mois de février 1304, en rendant aux changeurs leur pont reconstruit en bois, porte :

« Cambium Parisiense erit et tenebitur super nostrum Magnum Pontem, « solummodo a parte Graviæ inter ecclesiam B. Leofredi et majorem archam; « prout hactenus ante corruptionem pontis ejusdem, quondam lapidei, « exstitit consuetum. » — « Le change de Paris demeurera sur notre « Grand Pont, seulement du côté de la Grève, entre l'église Saint-Leufroy « et la grande arche, comme il était accoutumé avant la chute dudit « pont autrefois de pierre. » Les orfèvres étaient venus rejoindre les changeurs sur leur pont qui traversa, de chute en chute, les XIVe, XVe et XVIe siècles; leurs forges occupaient l'autre versant, du côté de la Cité.

Une circonstance explique la persévérance infatigable de cette corporation à exposer ses précieuses marchandises sur une base aussi fragile : le Grand Pont, malgré la construction du pont Notre-Dame, était resté la voie la plus fréquentée de Paris; il continuait la rue Saint-Denis, par laquelle les rois faisaient leur entrée; la mode l'avait adopté, et le commerce s'en trouvait bien. Chaque avénement, chaque mariage princier était une occasion pour cette opulente corporation de faire montre de ses riches étoffes, d'exposer ses splendides joyaux, d'improviser des fêtes galantes dont elle faisait joyeusement les frais, car, outre les présents que la ville offrait pour la bienvenue, qui consistaient généralement en magnifiques pièces d'orfévrerie, les dames et les seigneurs de la suite des princes devaient difficilement résister aux séductions de ces boutiques étincelantes tenues par des gens qui faisaient si grandement les choses. Sans qu'il soit besoin de rappeler l'anecdote trop connue du Génois qui descendit sur une corde tendue du haut des tours de Notre-Dame pour poser une couronne sur la tête d'Isabeau de Bavière, nous dirons qu'il n'est pas une seule des solennités de ce genre où le passage du pont au Change ne figure d'une manière particulièrement honorable, avec ses deux cents douzaines d'oiseaux prenant gaiement leur volée.

Mais c'est assez nous occuper de la généalogie de notre héros; ce n'est pas de ses ancêtres, mais de lui-même que nous voulons parler;

arrivons donc au dernier sinistre qui lui donna naissance. Tous les ponts qui l'ont précédé ont été créés et détruits à la suite d'une débâcle ou d'une inondation; c'est la Seine impatiente du joug qui les a successivement renversés, tandis que celui-ci, Phénix né dans les flammes, paraît avoir dompté la fantasque rivière qu'il maintenait frémissante sous ses six larges piles; après avoir vu échouer pendant plus de deux siècles toutes ses colères contre le colosse impassible, elle semblait encore le défendre à ses derniers moments contre les efforts des démolisseurs, qu'elle paralysait à chaque instant par des crues inattendues.

Nous laisserons un contemporain, l'historien Claude Malingre, nous raconter l'événement dont il fut le témoin oculaire :

« Dans le mois d'octobre 1621, le feu se prit de nuit aux ponts aux « Marchands; il commença au logis d'un nommé Goslard, écrivain, dans « un cellier de bois où une servante avoit laissé tomber une chandelle. Le « feu, qui commença à allumer le bois qui estoit en ce cellier, embrasa « en moins d'une heure tout le côté du pont, ce qui fut cause que presque « tous les marchands perdirent tous leurs meubles et marchandises, car « l'autre côté dudit pont se vit incontinent après tout en feu, ce qui fit « naître un tel trouble à Paris que chacun y accouroit. La cloche de « l'horloge du Palais sonnoit, et, pour y remédier, le duc de Montbazon, le « premier président, le prévost des marchands avec archers et commis- « saires se rendirent sur les lieux. On fit poser des gardes aux avenues « des dits ponts, les chaînes furent tendues aux rues prochaines, et « comme le pont au Change étoit proche de celui des Marchands, le feu « s'y prit avec telle ardeur qu'il fut presque aussitôt consumé que « l'autre. Chose étrange, on voyoit les piliers de bois brûler dans l'eau « sans pouvoir éteindre le feu ni sauver aucune maison; et comme le vent « chassoit la flamme, quelques maisons qui étoient proche les bouts des « deux ponts, tant du côté du Palais que du grand Châtelet, furent aussi « brûlées, et peu s'en fallut que le feu ne se prît en l'église de Saint-Leu- « froy et en quelques maisons de la rue Pelletier, devant le Palais, qui « sont sur l'eau. Des toupillons de feu volant en l'air, un s'attacha au « chapiteau de la tour de l'horloge du Palais, qui brûla toute la charpen- « terie, et comme on appréhendoit que le feu se prît au Palais, les mar- « chands qui y avoient leurs boutiques y coururent pour en ôter promp- « tement leurs marchandises. Ceux des deux ponts s'exposèrent parmi les « flammes pour sauver quelque chose de leurs meubles, sitôt qu'ils virent « le feu aux maisons, avec l'assistance de leurs voisins et amis; ils je- « toient par les fenêtres des chambres lits, coffres, cassettes et ce qu'ils « pouvoient sauver, autant que le feu permettoit de le faire. L'église de

« Saint-Barthélemy devant le Palais étoit presque pleine de meubles et « marchandises; mais la violence des flammes, qui dévorèrent en peu « d'heures ces deux ponts, fut cause que l'on sauva peu de chose, prin- « cipalement des maisons du pont au Change. La plupart des marchands « orfévres, sur l'appréhension qu'ils avoient que le pont au Change ne « tombât à cause des piliers de bois pourris et qui commençoient à man- « quer, avoient retiré une bonne partie de leurs marchandises, mais ceux « qui n'avoient été si prévoyants perdirent leurs biens et leurs maisons « par ce feu; et comme en tels accidents de feu et de désastre quantité « de voleurs *et autres personnes* se veulent servir de pareils accidents « pour profiter du bien d'autrui, on prévut à ce que tels gens ne pas- « sassent sur les ponts pendant le feu; mais on ne put si bien faire que « quelques hardes et marchandises, qui s'ôtoient à la hâte et se transpor- « toient en plusieurs endroits de la ville pendant la nuit, par l'aide des « crocheteurs et autres gagne-deniers, qu'il ne s'en trouvât quantité de « perdus, emportés et dérobés par ceux même qui les portoient...

« Du depuis ces deux ponts sont demeurés sans être de nouveau rebâ- « tis, quoique plusieurs propositions se soient faites pour trouver fonds « capables d'une telle dépense.

« Après le brûlement de ces deux ponts, on en fit construire un de « bois pour la commodité du passage du Palais au Châtelet, *et on a laissé « les pieux restant des deux ponts brûlés*, pour retenir la violence des « glaces, qui pourroit rompre les piles de bois de ce pont. »

Le prévôt des marchands, ajoute Sauval, qui écrivait vers 1650, fit travailler sans relâche à retirer de la rivière la vaisselle d'argent et autres meubles et richesses, avec les ruines et les matériaux qui empêchaient le cours de la navigation. La Seine était devenue toute noire, et son lit se trouvait littéralement encombré de débris de toute sorte. « Sur « ces entrefaites, à côté des ponts brûlés, on commença un pont de bois « vis-à-vis la Vallée de misère, pour les gens de pied et de cheval, lequel « fut bordé d'échoppes et nommé le pont de bois. »

Pour donner une idée de l'importance du désastre, nous rappellerons qu'il existait alors sur le pont au Change d'un côté cinquante forges d'orfévres, et de l'autre cinquante-quatre comptoirs de changeurs; le nombre des maisons brûlées dans l'espace de trois heures fut de cent quarante. Du reste, ce pont, en bois et en fort mauvais état, enté sur les débris du précédent, qui était en pierre, avait été rudement éprouvé cinq ans auparavant : plusieurs maisons avaient été précipitées dans la rivière, et on avait retrouvé jusqu'à Saint-Denis des meubles que les détenteurs refusaient de rendre sous prétexte de *droit d'épaves*. Replâtré et fardé tant

Passerelle du Pont au Change après l'incendie de 1621

(Gravure anglaise du temps tirée de la collection de Mr Bonnefoy)

bien que mal depuis cet accident, il avait mérité cette apostrophe irrévérencieuse de Claude Lepetit :

Dirons-nous rien dans nos ïambes
De ce pont blanc comme un satin,
Cet enfant qui fait le lutin
Et ne peut tenir sur ses jambes ?
Mais, va, je suis de ton parti ;
Si l'on ne t'a pas bien bâti,
Et, si par un malheur étrange,
On te ravaude tous les jours,
On t'a bien nommé pont au Change,
Parce que tu changes toujours.

Ces témoignages contemporains expliquent on ne peut mieux le charmant dessin que nous publions, et dont cette étude n'est que le très-humble commentaire.

C'est une fine esquisse, très-légèrement tracée à l'encre, pâlie par le temps, et dont certains détails échappent même à l'œil exercé et paternel de son propriétaire, notre ami M. Bonnardot, qui nous l'a fait connaître et nous l'a généreusement livrée. Les amateurs de pièces rares, ou, qui plus est, inédites, comprendront seuls toute la portée du sacrifice, dont nous le remercions publiquement pour notre compte, et dont le remercieront avec nous tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de Paris. M. Méryon, ce délicat coloriste dont nous dirions tout le bien que nous en pensons s'il ne se trouvait pas aujourd'hui notre collaborateur, a traduit ce charmant dessin avec une finesse, une intelligence, un sentiment, ou, pour mieux dire, une intuition de la vérité historique dont on ne peut se faire une idée qu'en voyant la reproduction à côté de l'original. Sauf l'encre régénérée, la similitude est étrange ; l'artiste énergique que vous connaissez, et qui est si bien lui-même dans l'ensemble de son œuvre, s'est identifié à Labelle, l'auteur présumé et très-probable du dessin, comme il s'était identifié à Ducerceau pour sa reproduction de la grande salle du Palais. Ce dessin qui, avant d'enrichir la collection de M. Bonnardot, a passé successivement dans les cabinets du comte de Fries et du marquis de La Goy, dont il porte les marques [1], représente le berceau de notre pont au Change, et, par un hasard singulier, on croirait reconnaître une esquisse de sa démolition dont nous avons tous suivi les phases accidentées.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1859, où ces marques sont reproduites.

Nous sommes au bord de la rivière, au pied des maisons du quai Pelletier (aujourd'hui le marché aux Fleurs), qui ont été atteintes par l'incendie. Devant nous, au second plan, un fragment d'arche en pierre écroulée; c'est la culée du pont incendié; sur le même plan, au milieu de la rivière, quelques-uns de ces pieux conservés, d'après le témoignage de Malingre, pour garantir le pont provisoire; un peu plus loin, contre le Palais de Justice, dont on aperçoit les tourelles à toit conique ainsi que l'angle de la grosse tour avec le cadran historié de l'horloge, une arche tout entière du pont Marchant est restée debout sans que, par un de ces hasards étranges dont les grands sinistres offrent parfois des exemples, la maison qu'elle supporte paraisse sérieusement endommagée. Sur la droite, on aperçoit deux ou trois de ces moulins qui se pressaient dans l'étroit espace de vingt pas environ qui séparait les deux ponts, si nombreux en aval et en amont que leur bruit perpétuel contribuait, disait-on, à ébranler les constructions chancelantes que minait sans cesse le courant d'autant plus terrible qu'il se trouvait ainsi plus resserré. Quelques pieux, débris du pont Marchant, se dressent aussi dans le prolongement de cette arche. Enfin, au dernier plan, apparaît le pont de bois provisoire pour le passage des piétons et des cavaliers, avec la palissade contre laquelle s'adossent les échoppes que surmonte la croix protectrice, pieuse invocation trop rarement entendue. A l'horizon, à travers les arches, on devine d'autres moulins et la silhouette du pont Neuf. Ne croirait-on pas voir, en transportant le pont de bois d'aval en amont, les démolitions de l'année dernière et la passerelle jetée d'une rive à l'autre? Il n'est pas jusqu'aux moulins qui ne figurent à s'y méprendre les machines à draguer employées dans cette laborieuse opération.

Ce dessin, ne présentant aucune trace de constructions en cours d'exécution, est certainement antérieur à 1639. A en juger par l'état de ruine des maisons du quai, il ne doit pas être très-éloigné de l'époque de l'incendie; nous fixerions volontiers sa date à 1625 environ.

Bien des projets furent mis en avant pour la reconstruction des deux ponts, mais les capitaux nécessaires pour une entreprise de cette nature étaient considérables, les changeurs et les orfèvres se trouvaient à peu près ruinés; aussi les choses restèrent-elles dans cet état pendant dix-huit ans.

« Quoique les quêtes rapportassent des sommes considérables, dit « Sauval, et que quantité de vaisselle d'argent fût repêchée, la perte fut « si grande que la plupart furent ruinés, et même les plus riches eurent-« ils bien de la peine à relever leurs boutiques. D'abord ils se répan-« dirent çà et là où ils purent; avec le temps, une partie vint s'établir à

« la rue du Pont-au-Change, derrière Saint-Leufroy; d'autres, près du « cheval de bronze, sur le quai des Orfévres; mais peu sont retournés « sur le pont au Change. »

Peu à peu, cependant, les affaires reprirent leur cours, et les traces du désastre de 1621 s'effacèrent. Les anciens propriétaires des forges du pont obtinrent la permission de le rebâtir avec une subvention royale de 350,000 livres. Le pont Marchant ne fut pas reconstruit, et on décida que les rues Saint-Denis et de la Vieille-Monnaie, qui aboutissaient autrefois aux deux ponts, seraient prolongées simultanément vers le pont nouveau, à l'entrée duquel elles se rencontreraient en formant un angle qui lui servirait de perspective. L'édit de concession est daté du mois de mai 1639; le 19 septembre de la même année, les travaux furent commencés par trois entrepreneurs, sous la direction de Jehan Ducerceau, parent de l'illustre Jacques Androuet-Ducerceau, architecte du pont Neuf et auteur de l'admirable *Traité des plus excellents bâtiments de France.*

Un livre, ou plutôt un fragment du livre des comptes du pont au Change, dont chaque arrêté est signé par les trois associés, est conservé à la bibliothèque de l'Arsenal. Malheureusement, il ne nous apprend rien autre chose que le nom de l'architecte qui jusqu'ici, à notre connaissance du moins, n'avait pas été signalé.

Les travaux avancèrent lentement. Les entrepreneurs rencontrèrent, comme les architectes de nos jours, des difficultés qui les étonnèrent; enfin, en 1645, on livra un passage suffisant pour que le petit pont de bois pût être démoli, et, en 1647, le 20 octobre, huit ans après la pose de la première pierre, le nouveau pont fut entièrement livré au public.

Pour le décorer, on eut l'idée d'ériger un monument contre l'angle des deux rues qui y aboutissaient du côté du Châtelet. C'est précisément ce que l'on vient de faire pour le pont Saint-Michel. Les deux monuments, en tenant compte de la différence des proportions, ont même une grande analogie, ainsi que l'on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur la vignette placée en tête de cet article, dessinée avec la plus scrupuleuse exactitude par M. Ch. Krebsser d'après une gravure de la *Statistique monumentale*, corrigée et complétée à l'aide de la petite estampe de Scotin et des fragments conservés au Louvre. Cet édifice, il est vrai, n'était pas une fontaine, mais l'autre en a si peu le caractère, que l'on s'est cru obligé de lui graver au front son nom en lettres d'or. Le monument qui nous occupe était purement commémoratif. Fondé sur la clef de voûte de la première arche, il se présentait aux regards de ceux qui traversaient le pont, venant du Palais, absolument comme se présente aujourd'hui la fontaine de la place du Châtelet. Adossé aux maisons

qui formaient l'encoignure de deux rues, il produisait précisément l'effet de la fontaine Saint-Michel. Conçu et exécuté dans toutes ses parties par le même artiste, il avait du moins le caractère d'unité et d'ensemble qui manque si complétement à cette dernière. Des deux rues qui se présentaient à droite et à gauche de l'édifice, la première conduisait au quai de Gèvres et à la rue de la Vieille-Monnaie, la seconde au Châtelet et à la rue Saint-Denis.

Simon Guillain, l'un des fondateurs de l'Académie de peinture et de sculpture, fut chargé de l'exécution de cette décoration. Des nombreux ouvrages dont il enrichit les églises et édifices de Paris, il ne reste guère aujourd'hui que les trois figures de bronze qui ornaient le monument du pont au Change. Malgré des qualités incontestables, le beau mouvement des draperies et le naturel des poses et des physionomies, cette œuvre nous semble peu digne de la haute réputation que Simon Guillain s'était faite. Il paraît s'être attaché surtout à la ressemblance des personnages, point secondaire dans un monument de ce genre, dont le caractère triomphal exige plutôt la grandeur et l'élévation dans la composition de l'ensemble, que le *réalisme* des détails. Au reste, nous n'avons pas à faire la critique de ce groupe, que tout le monde peut voir et juger au Louvre dans une des salles de la sculpture française, où il se trouve aujourd'hui après avoir passé au musée des Petits-Augustins. Nous demanderons seulement pourquoi on n'a pas figuré sur le mur nu, contre lequel il est appuyé, l'arcade peu saillante qui l'encadrait autrefois. Les figures y gagneraient, elles se trouveraient mieux groupées, et l'on éviterait l'effet très-désagréable de personnages de grandeur naturelle, qui, se modelant en demi-relief seulement sur un mur nu, paraissent incrustés dans la muraille d'autant plus que le bronze, d'une patine superbe, a pris une belle teinte noire qui tranche de la façon la plus criarde sur le ton cru de la pierre grattée à vif. C'est sur un fond de marbre noir que se détachaient autrefois ces trois figures, dont le demi-relief se perdait dans une arcature peu profonde. Rien ne serait plus facile que de reproduire cette disposition à la place même qu'elles occupent.

C'est à la gloire de Louis XIII, de Louis XIV enfant et de la reine régente que Guillain érigea son monument, dont il composa, ainsi que nous l'avons dit, l'architecture et la sculpture.

Le soubassement, ouvert en arcade cintrée, formait l'entrée d'une boutique. Un grand bas-relief d'un très-beau caractère, également conservé au Louvre, occupait le dessus du cintre; il est en pierre, et représente quatre esclaves enchaînés accompagnés de trophées antiques. Au-dessus de ce premier ordre dorique s'élevait un ordre ionique composé d'une

arcade accostée de deux pilastres, et surmontée d'une frise et d'un fronton. Dans l'arcade, sur un fond de marbre noir, se détachait le groupe de bronze dont nous avons parlé. Louis XIV, âgé de dix ans, élevé sur un piédestal pour dominer les deux figures de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, qui sont à ses côtés, est couronné par une Renommée qui plane au-dessus de sa tête. Au milieu de la frise se trouvait le chiffre de la reine, et dans le fronton ses armes *mi-partie de France et d'Autriche*, soutenues de deux palmes, symbole de son veuvage. Deux anges couchés sur les rampants de ce fronton soutenaient, dans l'attique qui terminait l'édifice, les armes du roi, *accolé de France et de Navarre*, et le fronton qui couronnait cet attique était décoré d'un L timbré de la couronne royale.

Malgré les critiques de détail qu'elle nous paraît mériter, cette œuvre, dans son ensemble, fit honneur à Guillain. Voici la liste des principaux ouvrages qu'il exécuta encore à Paris dans le cours de sa longue et laborieuse existence :

Les quatre évangélistes du portail de Saint-Gervais; — les quatre grandes figures du portail des Feuillants; — le retable du maître-autel de Saint-Eustache, décoré de figures, parmi lesquelles une *Vierge sous les traits d'Anne d'Autriche* et un *saint Louis sous les traits de Louis XIII*; — le tombeau de Charlotte de La Tremouille, princesse de Condé, à l'Ave-Maria; — le fronton de l'hôtel de Longueville; — une grande partie des sculptures de l'église de la Sorbonne; le retable de l'église des Carmes déchaussés, etc., etc.

Guillain demeurait au Marais, derrière le couvent des Filles-du-Calvaire, quartier retiré et infesté par les voleurs, qui faisaient trembler tout le voisinage. Généreux, beau, fort et brave, il s'avisa de faire à lui tout seul la police du quartier. Il se promenait dans les endroits dangereux aux heures les plus scabreuses, cachant sous son habit un fléau de son invention, sorte de marteau d'armes à l'aide duquel il se précipitait dans les bagarres, brisant les épées, assommant les filous assez hardis pour lui tenir tête; si bien que ceux-ci le fuyaient et le redoutaient plus qu'une escouade du guet. Ils l'avaient surnommé *le Fléau*, et prenaient prudemment la fuite du plus loin qu'ils l'apercevaient. Propriétaire de plusieurs maisons dans ce quartier, c'est ainsi qu'il assurait la tranquillité de ses locataires. Aujourd'hui, les propriétaires ont trouvé un moyen plus certain encore et moins dangereux de mettre leurs locataires à l'abri des tentatives des filous : ils commencent par les dépouiller eux-mêmes. C'est ainsi que Simon Guillain vécut jusqu'à soixante-dix-sept ans, vrai type du bourgeois de Paris d'autrefois, et qu'il mourut entouré des honneurs

municipaux dus à son courage et à sa probité, capitaine de son quartier et marguillier de Saint-Nicolas, sa paroisse.

Le monument de Simon Guillain n'était pas la seule décoration du pont au Change : à l'autre extrémité, à l'angle formé par le pont et le quai des Morfondus, devant la tour de l'horloge, on avait tracé, en 1737, sur toute la hauteur du pignon de la dernière maison, une méridienne monumentale exécutée par le sieur Langlois, *ingénieur pour les instruments de mathématiques,* sous la direction de Cassini. « Cette méridienne, dit Piganiol, est tracée sur une table de marbre blanc encastrée dans le mur de la maison ; pour rendre plus visibles les heures et les signes du zodiaque, on y a coulé du plomb ; le style qui marque les heures est doré, et le soleil est de cuivre doré d'or moulu. » Au-dessous de cette triomphante méridienne, une inscription gravée sur une plaque de marbre noir faisait savoir, *urbi et orbi,* que le 20 mars 1737, sous la prévôté de M. Turgot, la ville avait acheté les maisons formant à cet endroit l'angle du quai, pour élargir ledit quai jusqu'au pont Neuf, à l'aide d'un trottoir en encorbellement, curieux travail qui vient aussi de disparaître.

Ce n'était là que le prélude. Un demi-siècle après, en 1787, Louis XVI affectait 1,200,000 livres sur l'emprunt de 30,000,000 destinés aux travaux de la ville de Paris, pour l'achat et la démolition des maisons du pont au Change. L'opération eut lieu sans retard, et, un beau matin, de ce pont triplé en largeur, la Seine apparut tout à coup aux yeux du passant étonné. L'empire changea encore la physionomie du pont au Change, en démolissant le Châtelet et en créant sur ses ruines la place qui en a conservé le nom. Il vécut ensuite plus d'un demi-siècle en paix, voyant disparaître ou se transformer autour de lui tous les compagnons de sa jeunesse. Enfin, en 1858, sous un prétexte fort bon sans doute, puisqu'il a été accepté pour raison, son arrêt de mort fut signé. Voici les détails techniques que donne sur l'*exécution* la *Revue générale de l'Architecture,* par l'organe de son directeur, M. César Daly :

« La démolition a commencé au mois d'août 1858... Une fois à fleur « d'eau, les piles furent creusées à l'intérieur, et l'on put ainsi arriver à « sec jusqu'à leur plancher de fondation. Les parois de cette espèce de ba- « tardeau furent alors brisées et arrachées à leur tour à l'aide de griffes. « Restait le désenrochement des fondations : cette opération, extrêmement « pénible et sans cesse interrompue par les crues, a duré une année.

« Qu'on se représente des masses compactes formées de mille pieux « énormes entremêlés de blocs de pierre, et qui servaient de rempart à « des massifs exécutés avec un luxe de maçonnerie effrayant. Des dragues « puissantes rongent incessamment de leurs auges et de leurs crochets les

« pierres et les pilotis. Des ouvriers surveillent l'opération, et dès que la « tête d'un pieu se montre déchaussée, ils l'entourent sous l'eau du nœud « coulant d'une forte chaîne, et l'arrachent au moyen de treuils et de « palans. Des plongeurs revêtus de scaphandres s'occupent de l'extrac- « tion des blocs. Quelquefois, pour achever de déraciner un pilotis, on « le relie par une chaîne à l'extrémité d'un batelet; plusieurs hommes se « portent à l'extrémité opposée et impriment des oscillations qui font « levier sur la chaîne et finissent par arracher la pièce de bois. Les « moyens les plus héroïques sont employés pour venir à bout de ce tra- « vail. Afin de rompre le courant, un immense batardeau avait été éta- « bli, partant du quai de Gèvres et coupant le fleuve en écharpe jusque « vers son milieu.

« La première pile du midi, dont la fondation présentait avec ses avant- « becs un développement de 41 mètres, résiste à tous ces efforts, et il « faut, à l'aide d'une machine à vapeur puissante et d'un batardeau rem- « pli de terre, assécher complétement de ce côté le lit de la Seine.

« Au mois de décembre 1859, les six piles avaient disparu, pierre et « bois, et l'on n'a trouvé ni pièce de monnaie ni médaille commémora- « tive. »

C'est ainsi qu'a péri le pont au Change : il avait duré deux cent vingt ans.

JULES COUSIN.

DE PARIS A ATHÈNES

A M. Édouard Houssaye, Directeur de la Gazette des Beaux-Arts.

Cher ami,

J'ai promis de vous écrire, et je tiens parole, non pour vous faire une relation en règle de mon voyage, mais seulement pour noter les choses d'art que j'ai rencontrées sur ma route, en attendant que je vous parle d'Athènes.

Vous savez combien était vif mon désir de voir la Grèce, et que rien n'a pu me détourner de ce projet, ni le livre si amèrement spirituel de M. About, ni quelques pages décourageantes de madame de Gasparin, ni l'excellent *Guide d'Orient* que M. Isambert prépare pour la maison Hachette, et dont les épreuves m'ont été obligeamment communiquées par cette honorable maison. A l'exception de M. Léon de Laborde, qui a fait un précieux ouvrage sur Athènes, et de M. Henri Delaborde, qui comprend si bien le grand art, je n'ai trouvé personne qui ne cherchât à me dissuader. Qu'allez-vous faire à Athènes? me disait celui-ci; voir le Parthénon? Mais ce n'est plus qu'un monceau de débris, et, quant à ses sculptures, vous feriez mieux de les aller revoir au British-Museum;—le temple d'Érechthée? Mais nous en avons à Paris les moulages les plus parfaits; — le monument choragique de Lysicrate? Mais il ne sera jamais plus beau en nature qu'il ne l'est à l'École des beaux-arts, et peut-être la vue de l'original vous fera-t-elle moins de plaisir que la simple eau-forte qu'en a gravée Méryon? — Un autre me disait : Vous n'avez donc pas lu la *Grèce contemporaine?* Pourquoi courir de gaieté de cœur au-devant de déceptions inévitables? Vous ne verrez à Athènes qu'un misérable village, quelques ruines que la photographie reproduit à merveille, et, suivant toute apparence, les antiquités grecques, quand vous les toucherez du doigt, perdront à vos yeux ce beau prestige que leur prêtaient le récit des écrivains et des voyageurs, l'imagination, la distance, le souvenir...

— Mais ces froids discours n'ont pu me distraire d'une pensée devenue fixe, et je suis parti, un peu troublé, je l'avoue, par tant de sinistres avertissements.

Le croirez-vous? malgré mon impatience, ce n'est point la route la plus directe qui nous a tentés, mon compagnon et moi; c'est au contraire le chemin des écoliers. Instinctivement, nous avons voulu faire durer l'anxiété de l'attente, ménager le plaisir de la surprise en l'éloignant, et user ainsi d'une sorte de coquetterie envers nous-mêmes. Au lieu de prendre la voie de Marseille, nous sommes allés d'abord à Munich en passant, non par Strasbourg et Stuttgard, mais par Mulhouse, Bâle, Zurich, Rorshack et Lindau, c'est-à-dire en traversant le champ de bataille où Masséna défit les impériaux, et le lac de Constance, si magnifiquement encadré par les montagnes de la Suisse et du Tyrol. Arrivés à Lindau, nous y avons fait halte une demi-journée pour y jouir, par un gai soleil, de cette vue admirable qui avait réjoui les cardinaux du concile de Constance, et qu'avaient embrassée les derniers regards de Jean Huss. Je ne vous décrirai point les montagnes, le lac, les glaciers lointains, ni cette charmante île de Lindau qui serait plus belle que Venise si quelque sérénissime république y était venue en gondole installer ses palais et son opulence. Les descriptions de paysages forment aujourd'hui une littérature à part et qui ne souffre aucune médiocrité; il n'appartient qu'aux maîtres du genre d'élever ces procédés photographiques à la dignité d'un art... Nous voilà donc à Munich.

Quand on a visité beaucoup de musées, et je connais presque tous ceux de l'Europe, on est frappé de l'air de famille qu'ils présentent. On croit revoir les tableaux que l'on a vus cent fois, et l'on se demande si les diverses galeries sont autre chose que les éditions différentes d'un même musée. Au premier abord, la Pinacothèque de Munich ressemble à toutes les autres; mais si l'on y regarde de plus près, on y remarque certains morceaux dont les pareils ne se trouvent point ailleurs. Nous n'avons au Louvre aucune peinture d'Albert Dürer; ici on en compte plus de quinze qui paraissent parfaitement authentiques, et viennent pour la plupart de Nuremberg. Et ce qui est curieux, c'est qu'on y peut suivre les transformations que le maître a subies, depuis la manière étroite, serrée et minutieuse par laquelle il débuta au sortir de chez Wohlgemuth, jusqu'à la manière plus large et plus fière qui caractérise ses derniers ouvrages. Emprisonné d'abord dans les langes de l'imitation, ce grand artiste, mieux avisé plus tard, instruit par l'exemple de Raphaël et par les dessins qu'il en reçut, avait fini par tenir la nature à distance, par s'affranchir des servilités du détail, et il y a plaisir à voir

ici, rapprochés l'un de l'autre, les portraits si petitement dessinés du chevalier Baumgartner et ces nobles figures d'évangélistes, dont le style est comparativement si mâle et se distingue par tant de simplicité et d'ampleur. Réunis deux à deux, en des cadres oblongs, les apôtres Pierre et Jean, Paul et Marc remplissent ces cadres tout entiers. Ils sont encore drapés dans les camelots roides et anguleux du xve siècle; mais les plis sont plus rares, la lumière n'y accuse que de grands plans, et quant aux têtes, elles ont à la fois une individualité énergique et un air puissant. La laideur en est rehaussée par un caractère pensif et profond qui tient lieu de style. Les modèles qu'il avait puisés dans les vulgarités de la nature, le peintre les a évangélisés, pour ainsi dire, et leur a imprimé tout ensemble le cachet de la foi et le sceau de l'art. Vingt ans plus tôt, Albert Dürer n'aurait peint que d'humbles pécheurs; cette fois il représente des apôtres.

Mais ce qui est tout à fait surprenant à la Pinacothèque de Munich, c'est le choix des Rubens. Nulle part on n'en rencontre de cette qualité. *Le Passage du Thermodon, le Massacre des Innocents,* surtout *la Damnation des réprouvés,* sont des morceaux prodigieux, l'on peut même dire incomparables. Ni la parole, ni le burin, ni la plume ne peuvent donner une idée de cette couleur qui conserve dans l'harmonie le dernier degré de l'intensité et de la violence. Jamais l'imagination de Rubens ne s'est livrée avec plus d'ardeur aux sensualités de la peinture. Des groupes de femmes nues sont précipitées dans les abîmes tout exprès pour montrer l'abondance et la palpitation de leurs chairs, et pour abandonner aux griffes du diable ou aux convoitises du spectateur leurs poitrines pantelantes, leurs épaules inondées de cheveux d'or, et la volupté grossière de leurs flancs émus. Parmi ces ruisseaux de corps dans lesquels se confondent des moines et des filles, des Silènes et des Bacchantes, on distingue pourtant quelques masses principales, et, fidèle à son principe, Rubens n'oublie pas un seul instant de faire contribuer le modelé de chaque figure au modelé général du tableau. Mais quelle étrange façon de comprendre les conditions de l'art, et qui pourrait croire que la même scène, celle du *Dernier Jugement*, a pu être si diversement conçue par le génie de Michel-Ange et par celui de Rubens? Si je me reporte par la pensée aux terribles peintures de la chapelle Sixtine, je revois passer devant mes yeux, sous un coloris uniforme, triste et sombre, des milliers de formes athlétiques et fières, et comme une avalanche de Titans vaincus. Ici, au contraire, la viande ruisselle, la chair déborde, la pourpre du sang et la fraîcheur de la peau reluisent au soleil du dernier jour. Au lieu de l'effrayante musique du *Dies iræ,* c'est une joyeuse fanfare de tons éclatants; au lieu de tomber dans une demi-teinte sinistre, les péchés vivants

qu'attendent les flammes de l'enfer, la luxure, la paresse, la gourmandise, les passions charnelles, les vices de l'abdomen et des viscères, tout cela forme un spectacle blond, rose, soutenu de bruns chauds et transparents, tout cela compose un tableau ravissant pour les yeux, étincelant de vie, éblouissant de couleur. Rubens, en un mot, a voulu séduire le regard, là où Michel-Ange a voulu épouvanter les âmes.

Non, je ne crois pas qu'il existe ailleurs des Rubens aussi merveilleux; mais la Pinacothèque, par un privilége unique, en renferme encore d'autres d'une coloration tout aussi splendide et d'une parfaite conservation. Le petit *Jugement dernier*, *le Massacre des Innocents*, *le Passage du Thermodon* sont de véritables écrins où tout brille, où tout chatoie. La peinture triomphe de tout ce qui n'est pas elle, de la raison, des convenances, de l'histoire, du *costume*. Rien de plus superbe que cette mêlée dans laquelle des matrones charnues, blondes et engorgées, nourries de bœuf saignant, abreuvées de bière, se débattent, sous le nom d'amazones, contre des héros flamands tout surpris de s'appeler Thésée, et sont précipitées dans un fleuve émeraude, avec des chevaux qui respirent du feu... Un instant on est entraîné par l'exubérance de ce peintre ivre de couleur; mais bientôt on se lasse de tant de violence, l'âme sent le besoin de contempler des spectacles plus calmes, moins chargés de matière; l'esprit veut s'élever à des régions plus sereines. Aussi me suis-je reposé avec délices devant un tableau de Lesueur, *Jésus chez Marthe et Marie*. Quelle différence de sentiment, quelle autre compréhension de l'art! Ici le coloris est tiède, la lumière est tempérée; une charmante vaguesse enveloppe toutes les figures, qui apparaissent comme d'heureux fantômes. Involontairement on parle bas en présence de cette peinture discrète, suave, silencieuse. Tandis que les serviteurs sont occupés des soins du ménage, étendent la nappe du festin, portent des plats ou des corbeilles de fruits en descendant un escalier, quelques disciples entourent Jésus et prêtent l'oreille aux félicitations qu'il adresse à Marie. Une sorte d'onction morale, répandue sur le tableau, semble répondre aux paroles du Nazaréen. La pensée du Christ transpire à travers ces tons doucement rompus, délicatement effacés : le peintre prenant, lui aussi, la meilleure part, se contente de jeter un gâteau à Cerbère, c'est-à-dire qu'il ne donne au regard que tout juste assez de caresses pour pouvoir pénétrer jusqu'au cœur.

D'autres ont décrit la Pinacothèque de Munich, et je n'irai point sur leurs brisées; mais j'ai un mot à vous dire des Rembrandt qui se trouvent ici et que l'on vante, selon moi, outre mesure. *La Descente de croix* ne vaut pas une belle épreuve de l'eau-forte gravée par le maître; *l'Ascension*, *l'Élévation de la Croix*, *la Résurrection du Christ* me paraissent

également d'une qualité inférieure, et ne sont du reste que des esquisses, non pas vives et animées, mais au contraire soignées et pénibles. Le seul morceau de Rembrandt qui soit tout à fait digne de lui et entièrement de sa main, c'est une *Nativité,* qui rappelle la précieuse estampe que vous savez. Là tout est peint librement, par rudes méplats et uniquement pour l'effet. A la lueur mystérieuse d'une lampe, on distingue un dieu vagissant, une Vierge souffreteuse et quelques têtes à demi perdues dans l'ombre. Ces têtes, profondément individuelles, sont sculptées à grands plans; mais l'expression est déjà très-fine, et à travers les apparences d'une ébauche heurtée, on y démêle des sentiments intimes, le christianisme naissant et naïf des pasteurs de l'Écriture, la foi des pauvres.

Ce qui vraiment constitue la richesse de la Pinacothèque et son originalité parmi les galeries de l'Europe, c'est l'admirable collection des vieux maîtres flamands et allemands, réunie de longue main par les frères Boisserée, à une époque où ces incunables n'étaient ni recherchés ni compris. Cette collection, unique au monde, remplit sept petites chambres; elle commence à Guillaume de Cologne, qui florissait vers 1360, et elle finit à Jean Burgkmaïr, mort en 1559. Elle embrasse donc une période de deux siècles, dans laquelle figurent tous les maîtres primitifs du Bas-Rhin et ceux de la Flandre (qu'on appelle ingénument ici la basse Allemagne), Israël de Meckenen, Martin Schongauer, Van Eyck, Mabuse, Hemling, Quentin Matsys, Hugo Van der Goes, Rogier Van der Weyde, et ce Patenier dont parle si drôlement notre Rabelais. Puis viennent les anciens Hollandais, Germains et Suisses, tels que Lucas de Leyde, Martin Hemskerk, Jean Schoorel, Albert Dürer, Holbein, Cranack, et ainsi se déroulent les curieuses origines de la peinture septentrionale. Vous n'êtes pas sans avoir vu les lithographies qui ont été exécutées à Munich d'après les tableaux de la collection Boisserée. Ces lithographies, serrées, précises et fortement imprégnées du sentiment gothique, donnent une idée assez exacte des originaux quant à l'expression des figures; mais elles prêtent une tranquille unité à des tableaux qui sont, au contraire, bariolés et tout éclatants des couleurs du prisme. J'ai eu du plaisir à y retrouver plusieurs des compositions que la maison Renouard a fait graver pour l'*Histoire des Peintres;* mais quand j'ai vu *la Mort de la Vierge,* de Schoorel, son *Repos en Égypte,* et d'autres morceaux où il a introduit les beaux paysages qu'il avait peints dans son voyage à Jérusalem, je me suis reproché de n'avoir pas suffisamment insisté sur le mérite de ce maître, en écrivant sa biographie.

Dans une seule et même journée nous avons parcouru la Pinacothèque et la Glyptothèque de Munich : c'est assez vous dire combien notre visite

a été rapide. Cependant, comme à force d'avoir vu on apprend à voir, nous avons pu emporter un souvenir durable des marbres d'Égine, qui sont les pièces capitales de la Glyptothèque. On y entre par un portique de douze colonnes ioniques donnant accès dans un grand vestibule, dallé de marbre vert et noir, et revêtu de stucs coloriés imitant le granit. Ce vestibule conduit à la cour intérieure, au milieu de laquelle un masque colossal de Jupiter Pluvius reçoit l'eau de pluie. Aucune fenêtre n'étant ouverte sur les façades, c'est seulement par la cour intérieure ou par des coupoles que les salles des antiques reçoivent le jour. Cette disposition procure une lumière plus calme, et en éloignant le spectateur de tous les bruits du dehors, elle lui inspire une sorte de recueillement favorable à la contemplation. Les murailles, décorées avec goût et teintées de rouge antique, ou d'un vert profond ou d'un jaune sombre, font ressortir l'albâtre oriental des canopes aussi bien que le basalte des sphinx et le marbre de Paros, dans lequel sont taillées les statues d'Égine. Nous connaissions, par les moulages qui sont au Louvre et au British Museum, ces sculptures célèbres, mais le marbre original en accuse mieux le style et fait mieux sentir encore les volontés de l'exécution. Découvertes en 1811 et achetées par le prince Louis, depuis roi de Bavière, elles ont été restaurées avec une intelligence rare, et l'on peut dire dans la perfection, par Thorwaldsen. On les a donc disposées sur deux rangs, dans la salle des Éginètes, absolument aux mêmes places qu'elles occupaient dans les frontons du temple. Les statues du fronton occidental représentent le combat autour du corps de Patrocle. Minerve, vêtue du péplos et tenant au bras gauche le bouclier argolique, a le corps de face et les jambes de profil, comme on le voit dans les figures égyptiennes des plus belles époques : sa pose est roide comme la draperie, dont les plis nombreux et serrés conservent une symétrie solennelle ; à sa droite combattent les Grecs, Ajax le Télamonien, Teucer, Ajax, fils d'Oïlée, et un guerrier sans nom, qui est couché et qui retire un dard de sa poitrine. A la gauche de Minerve, s'avancent Hector, Pâris, Énée ; un Troyen blessé remplit la partie étroite du tympan. Rien de plus naturel et de plus animé que la pantomime de ces combattants. On les dirait jouant, grimant sur la scène d'un théâtre *la poésie muette* du combat. Toutes ces figures ont des proportions courtes, des formes ramassées et d'autant plus robustes ; les têtes sont grosses, les poitrines évasées et longues relativement au reste du tronc, les cuisses courtes comparativement aux jambes ; mais on remarque sur-le-champ une différence de race dans les statues des Troyens. Les formes en sont moins carrées, moins doriennes, et le costume les distingue d'ailleurs de prime abord ; par exemple, le bonnet

phrygien, l'habit de cuir, les boucles de cheveux finissant en tire-bouchons. Quant à la physionomie des têtes, elle présente une sorte de grimace consacrée, un sourire typique, des yeux aplatis et allongés se mariant à l'expression d'une bouche aux coins relevés et saillants, un menton épais, des joues sans pommettes, et pour tout dire une sorte de bestialité douce rappelant une nature toute primitive. Mais autant il y a de convention et d'archaïsme dans le travail des têtes, autant l'imitation est naïve et scrupuleuse dans toutes les parties du corps. Soumises à la rigueur du canon, mais d'un canon plus court que celui de Polyclète, toutes les formes sont accusées avec une précision qui va jusqu'à la dureté. L'insertion des muscles est indiquée de la manière la plus savante, mais avec roideur, comme si l'athlète ne s'était pas encore frotté d'huile pour donner de la souplesse à ses membres. Cependant, les figures du fronton oriental, qui représentent aussi un combat autour du corps de Laomédon, offrent une exécution plus libre, un style plus large et plus grand; il s'en faut de bien peu que l'artiste n'ait touché à la perfection. Mais il reste encore à trouver ce je ne sais quoi de facile, de majestueux et d'élégant, cet appoint de chaleur et de grâce que Phidias apportera dans l'art et qui lui imprimera tout à coup un élan si prodigieux. Par lui, les purs symptômes de la vie organique feront place aux accents d'une vie plus intime et plus haute: la vie de l'âme. Il mettra plus de douceur dans les muscles, plus de sérénité dans la force, plus de mesure dans le mouvement, et là où l'artiste d'Égine n'avait sculpté que des athlètes, il saura représenter des dieux.

Ainsi, mon ami, nous ne sommes encore qu'à Munich, et déjà nous voilà en pleine Grèce. Je n'ai pas besoin de vous dire que cet avant-goût de l'antiquité nous a fait précipiter notre départ. Une seule circonstance aurait pu nous retenir : c'eût été la rencontre de Paul de Saint-Victor et des frères de Goncourt qui nous avaient précédés à Munich; mais déjà ils étaient partis; nous avons donc pris la route de Venise par le Tyrol. Les paysages que nous avons traversés étaient ravissants. Moins sauvage que la Suisse, le Tyrol conserve encore assez d'âpreté pour mordre vivement sur la mémoire. Les montagnes, les chutes d'eau, les ravins, de superbes rochers qui semblent se hérisser ou s'être écroulés tout exprès pour le plaisir des yeux, varient à chaque instant la perspective ou, pour mieux dire, la décoration. De temps à autre des forteresses tapies dans une gorge, et des rangées de canons chargés jusqu'à la gueule viennent mêler leurs contours sinistres aux belles ondulations de la nature. N'était l'aspect de ces casemates farouches, la vallée de Kufstein serait une des plus charmantes vallées du monde. Inspruck, Trente, Botzen, Roveredo

sont les étapes de notre passage à travers des contrées auxquelles ne manquent ni la beauté des sites ni les souvenirs. C'est à Inspruck, si j'ai bonne mémoire, que Titien fut appelé par Charles-Quint pour faire le portrait de cet empereur, et c'est là que César ramassa le pinceau du grand peintre. Je ne vous parle pas du concile de Trente; mais je vous rappellerai que Botzen et Roveredo sont des lieux illustrés par nos victoires sur l'Adige. Ne poussez pas plus loin mon érudition.

Vérone n'est guère changée depuis quatre ans que j'y suis venu; mais Venise m'a paru profondément triste. Les palais sont vides, les portes sont closes; on ne voit plus descendre personne par les escaliers de marbre que baignent les lagunes; l'herbe pousse dans les frises, et le plus morne silence règne sur le grand canal. La nuit dernière nous avons entendu des coups de fusil du côté du Lido; nous en avons su aujourd'hui la cause : c'était l'évasion d'une cinquantaine de conscrits qui s'étaient jetés dans des gondoles à six rameurs et qui allaient rejoindre l'armée piémontaise à Ancône. Au milieu de ces tristesses, je n'ai pas voulu revenir sur les impressions de mon premier voyage et je me suis interdit de revoir en détail les églises, les palais et les musées, de peur que Jean Bellin, Carpaccio, Titien, Tintoret, Bonifazio, Véronèse ne fussent amoindris et décolorés à mes yeux par le découragement de Venise. J'ai cependant suivi mon compagnon aux Frari et j'y ai vu deux morceaux que des réparations m'avaient empêché de voir la première fois; savoir un superbe triptyque de Vivarini, tellement beau que je l'aurais pris pour un Mantegna si nous n'avions lu au bas : *Opus factum Bartolomeo Vivarini da Murano*, 1474; plus une excellente statue de saint Jérôme, par Alexandre Vittoria. C'est une sculpture mâle et ressentie comme Titien l'aurait faite s'il avait tenu l'ébauchoir. Les carnations du vieillard y sont exprimées avec énergie, sans pauvreté toutefois, et mieux encore, s'il est possible, que dans le *Philopœmen* de David.

Très-fin connaisseur en curiosités de tout genre, mon compagnon, M. Laluyé, a couru tous les marchands du Ghetto, et pendant qu'il déterrait une sculpture française du plus beau travail, — deux Amours tenant une couronne de fleurs de lis, — je fouillais parmi les vieux livres, et j'ai découvert une rareté bibliographique des plus précieuses : *la Carta del Navegar pitoresco*, *Venetia*, MDCLX, poëme en dialecte vénitien de Marcho Boschini. L'auteur feint une navigation pittoresque à travers les peintures de l'école vénitienne, et il commence par construire un vaisseau dans lequel les diverses fonctions sont distribuées aux grands peintres. Les frères Bellin et Carpaccio fournissent le chantier; Tintoret dessine le bâtiment; Giorgione y applique le gouvernail; Zelotti plante le grand mât;

Pâris Bordone est chargé de dorer la poupe; Schiavone, de calefater les carènes; Palme le Vieux apporte des voiles, et Paul Véronèse le fanal. Vient ensuite le grand amiral de la peinture, *el peritissimo Tician*, dont la seule présence donne du lest au navire. La galère une fois lancée, le poëte parcourt toute l'histoire de l'école vénitienne, dit tous les ouvrages de chaque maître et tous les faits curieux qui s'y rapportent, apprécie et discute chacune des peintures, des fresques ou des mosaïques de Venise; décrit le palais ducal, les églises, les monastères, les palais, les galeries, et trouve souvent pour louer les artistes qu'il aime, des traits pleins de naïveté et de grâce. A propos des décorations exécutées par Véronèse à la Bibliothèque, et de la chaîne d'or qui lui fut donnée à cette occasion par le procurateur de Saint-Marc, Boschini compare la peinture à ces femmes charmantes auxquelles il arrive de séduire ceux-là mêmes qui les veulent moraliser. Titien, dit-il, est comme l'épouse qui fait l'honneur du logis; mais Véronèse est la maîtresse adorée qui nous dérobe le cœur, la bourse et la raison.

In fui bisogna dir, co' disse quelo :
Tician xè la mogier, che è preciosa :
Ma Paulo, tuto vezzi, è la morosa
Che 'l cuor, ve roba, la borsa, e 'l cervelo.

Vous le voyez, mon ami, je n'aurais pas grand'chose à ajouter à une nouvelle édition de mon petit livre sur Venise; mais ce qui remplit en ce moment toutes mes pensées, ce n'est plus Saint-Marc, c'est le Parthénon; ce n'est plus Titien, ni Palladio, c'est Ictinus et Phidias. Je vous écrirai d'Athènes ma prochaine lettre, et vous en ferez part, si bon vous semble, aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

CHARLES BLANC.

NOUVELLES RECHERCHES

SUR LA VIE ET L'ŒUVRE

DES FRÈRES LE NAIN

I

Je retrouve, dans le dossier de mes notes, un feuillet intitulé :

« LE NAIN. — DE L'IDÉE FIXE.

« Musées de Paris et Musées de province.
« Églises.
« Marchands de tableaux.
« Id. de dessins.
« Id. de gravures.
« Ne pas craindre de les fatiguer.
« Catalogues à dépouiller.
« Amateurs à consulter.
« Musées particuliers. A visiter.
« Toujours y penser.
« Toujours regarder.
« Voir et *revoir*.
« Plusieurs éditions.
« Voyages. »

(A visiter.)

J'ai, autant qu'il est possible à l'homme occupé de travaux nombreux, accompli tout ce programme exclusivement relatif aux Le Nain : Voyages, recherches dans les bibliothèques, dépouillement de livres nombreux, longues contemplations, achats de tableaux, de gravures, discussions sur mes maîtres. Si cette notice pèche par certains endroits, ce sera par l'énorme quantité de matériaux, difficiles à souder. Le public doit-il entrer dans tous ces détails, et n'y a-t-il pas quelque vanité à faire étalage

de tant de recherches? C'est ce qui m'importe peu. Quand des ouvriers contruisent un palais, il ne manque pas de curieux pour regarder les échafaudages en collant leurs yeux contre des planches mal jointes. Les enfants cassent leurs joujoux pour examiner ce qu'il y a dedans; les jeunes gens brûlent d'entrer dans les coulisses d'un théâtre pour voir le fard de plus près. Avant de *décintrer ma voûte,* comme on dit en architecture, je veux montrer les charpentes qui ont supporté les pierres pendant la construction.

Mais une Revue ne saurait consacrer un grand nombre de feuilles à des études souvent arides, à la réimpression d'un catalogue très-étendu; avant de mettre la dernière main au travail sur les frères Le Nain, j'en détache les pages les plus importantes, exclusivement destinées à la *Gazette des Beaux-Arts.*

II

BIOGRAPHIE. — CARACTÉRISTIQUE DE L'ŒUVRE DES LE NAIN

Les Le Nain étaient trois frères qui naquirent à Laon, à la fin du XVIe siècle. Laon est une petite ville picarde, qui n'a donné naissance à aucun artiste; quoique la ville fût jadis peuplée d'églises et d'abbayes, il n'est pas démontré que des tableaux de maîtres enrichissaient ces églises, les seuls musées d'alors où des jeunes gens, en contemplant des toiles célèbres, pouvaient sentir le démon de l'art les tenter. Il est prouvé par les papiers des archives qu'en 1793 divers tableaux furent brûlés; mais qu'étaient-ce que ces tableaux? Soissons, Saint-Quentin, Laon, Reims, n'ont guère possédé en ouvrages d'art précieux que leurs monuments religieux, leurs églises et leurs cathédrales. La peinture y semble absolument étrangère, et on ne trouve dans ces villes aucunes traces d'école ni de groupes d'artistes.

Un peintre étranger, dont on n'a pu découvrir le nom, s'était établi à Laon, qui donna des leçons de peinture aux frères Le Nain. C'était sans doute un peintre flamand, à en juger par l'influence flamande qui exerça un tel empire sur les frères Le Nain, qu'au XVIIIe siècle les rédacteurs de catalogues de ventes de tableaux les inscrivent souvent dans l'école des Pays-Bas.

On n'en sait pas plus sur leurs débuts; il faut faire un grand saut dans leur vie pour les retrouver tous trois membres de l'Académie de pein-

ture, à sa fondation, et assistant à la séance de mars 1648. Quelques mois après, à peu de distance, les trois frères mouraient sans avoir recueilli l'influence que devait leur donner le titre d'académicien. L'aîné avait cinquante-cinq ans à sa mort; le second, soixante ans; on ignore l'âge du troisième.

Ils ont été maîtres-peintres du roi, peintres de la ville de Paris, ils ont peint des portraits de grands personnages : la reine-mère Anne d'Autriche, Mazarin, Cinq-Mars; ils ont décoré de grandes chapelles. Là n'est pas leur gloire.

Si, depuis une dizaine d'années, l'impulsion donnée à l'étude de l'histoire de la peinture en France a fait connaître quelques-uns de leurs titres à la renommée, le sentiment populaire ne s'était jamais égaré sur le compte des Le Nain, quoique leur œuvre connue se bornât presque au seul tableau de *la Forge*, de la galerie française du Louvre.

Dans l'histoire de la peinture, les frères Le Nain occupent une place singulière et presque légendaire, qu'il faut attribuer à leur vie peu connue, à la mort qui les a enlevés à quelques mois de distance, et aussi à l'opinion étrange que tous les biographes se sont accordés à ne faire des trois pinceaux qu'un seul, car leur constante union fraternelle s'est transformée en une même façon de peindre, en trois cerveaux frappés des mêmes sujets, en trois artistes placés devant le même chevalet, se servant de la même palette, vivant ensemble, mourant ensemble.

Il m'a fallu de nombreuses recherches pour n'aboutir qu'à des hypothèses que je soumettrai humblement en leur lieu et place ; pour l'instant, je constate que les trois frères ont bénéficié devant la postérité de l'obscurité qui a enveloppé toute leur vie, car la réputation semble s'attacher particulièrement dans l'avenir aux hommes qui l'ont le moins recherchée de leur vivant.

Chaque artiste dont la vie est inéclaircie fournit une sorte de chasse perpétuelle aux curieux. Molière et Shakspeare, sur lesquels il reste peu de renseignements positifs et qui ont laissé seulement des signatures comme les traces les plus matérielles de leurs actes, sont bien plus intéressants que si des correspondances nombreuses éclaircissaient leur vie de chaque jour. Sans assimiler les frères Le Nain à ces grands génies, plus d'un trait leur est commun. La postérité n'a pas connu leur figure; si j'ai retrouvé plus tard au musée du Puy un portrait que le conservateur, sans autre preuve que l'affirmation d'un commissaire-priseur, a donné comme l'image de l'un d'eux, M. Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres*, s'est tenu dans une prudente réserve en laissant vide le médaillon où l'artiste, avant que son œuvre soit décrite et expliquée par

le biographe, se présente au public qui aime à voir l'homme avant son pinceau.

Faits, gestes, physionomie, vie privée, vie publique, naissance, études, mort, fortune, tout est couvert d'un voile dans cette singulière existence à trois qu'il faut essayer de pénétrer au moyen des œuvres.

Les Le Nain furent les peintres des pauvres gens : on pourrait presqu'en conclure qu'ils furent pauvres eux-mêmes. Teniers aussi était le peintre des paysans, et il avait un château à tourelles; mais quelle différence sépare le Flamand de nos Picards! Si Louis XIV ordonne qu'on écarte de Sa Majesté ces *magots* pleins de boisson, il se trouve assez de puissants personnages pour se divertir à la vue de *bamboches* au nez rouge, petits, bancroches et mal tournés, les jambes cagneuses, qui ne quittent ni leurs pipes ni leur chopes, et accomplissent leurs passions et leurs besoins naturels sans s'inquiéter de la pruderie des spectateurs.

Le pinceau de Teniers appartient à un être plein de santé qui peint des êtres burlesques, un peu *farces*.

Les Le Nain sont des esprits mélancoliques, graves, parlant peu, réfléchis, peu actifs, lourds, voyant les paysans à la ferme, jamais au cabaret; la joie, qui rallie même les natures distinguées à la représentation des gens de basse condition, est absente de leur œuvre. On boit souvent dans leurs tableaux; mais qui est-ce qui boit? Un homme âgé, dans un coin, tenant une gourde grossière, et retrouvant dans quelques gorgées de vin, une partie de ses forces dépensées au travail.

Ce qu'aimaient les Le Nain, c'est la vie de famille. Combien de fois ont-ils représenté la ménagère tenant dans ses bras le poupon enveloppé dans une couverture, et autour d'elle de nombreux enfants de toute taille, presque graves, des enfants sages qui ne veulent pas troubler le repos du grand-père qui boit. Les travaux de la ferme, un repas grossier après le travail, les animaux qu'on conduit à l'abreuvoir, tels sont leurs sujets qui tous pourraient s'intituler : *Intérieur de ferme* ou le *Repas à la ferme.* Tous ces personnages, hommes, femmes, enfants, sourient doucement, et à travers ce sourire perce une sorte de tristesse. Souvent encore, les Le Nain ont peint un vieux flûteur entouré de charmants enfants bouclés qui prêtent une oreille attentive à la musique simple qui sort de cette flûte naïve.

On peut donner presque une façon matérielle de reconnaître les tableaux des Le Nain, à l'entassement des chaudrons, écuelles, légumes, qui se trouvent souvent sur le premier plan; mais la personnalité des peintres laonnois n'a pas besoin de cette vulgaire indication.

Ce sont des peintres de pauvres gens !

LE PETIT MUSICIEN

D'après un tableau de Le Nain.

Tel est leur œuvre, tels sont les Le Nain. Ils ont peint des portraits, des scènes de corps de garde, des tableaux d'église, et ils y ont apporté leur *manière;* mais ce ne sont ni les seigneurs, ni les saints, ni les soldats, qui les ont rendus populaires, ce sont les paysans et les pauvres, car ils se sont complu à peindre les guenilles. Leurs familles de paysans sont propres, aimant le travail. La misère n'habite pas précisément ces logis que leur pinceau a décrits tant de fois; mais qu'il se trouve au premier plan un vieillard enveloppé dans un long manteau, et ce manteau sera raccommodé de nombreuses pièces, effiloché sans affectation, et on croirait, selon eux, que le travail des champs et une vie constamment occupée ne peuvent mener qu'à une honnête misère.

De leur départ de Laon jusqu'à leur entrée à l'Académie, on ne connaît rien de la vie des peintres. Nécessairement pour étudier les pauvres gens, les Le Nain ont dû vivre à la campagne longtemps. Dans quelle partie de la France? Les physionomies de leurs personnages ont un tel accent, que j'ai cru d'abord qu'il serait facile de reconnaître les endroits qu'ils avaient fréquentés assidûment : la Picardie, leur pays, la Champagne voisine, les Flandres, qui y touchent. J'ai un peu voyagé dans ces contrées et d'autres, je n'y ai pas retrouvé les types qui ont servi aux Le Nain[1].

A vrai dire, ils n'ont guère qu'un type d'homme, un type de femme, un type de vieillard, et quelques types d'enfant. Ce n'est pas la variété des physionomies qu'ils ont cherchée. On pourrait dire qu'ils ont longtemps vécu dans une famille, et qu'ils en ont reproduit les quelques acteurs dans mille drames, se contentant, ainsi que beaucoup de peintres, d'avoir rencontré des physionomies qui cadraient avec leurs sentiments.

Plus d'un artiste a en lui un idéal chéri qu'il lui suffit d'accuser une fois et qu'il reproduit sans cesse et toujours, cherchant la variété dans la pratique de l'art, demandant à la couleur, à la ligne, à l'harmonie des

1. Je viens de faire un tour au Louvre pendant la correction des épreuves de la présente étude, et en regardant attentivement les *Intérieurs de ferme* de Le Nain (nos 376 et 377 du catalogue de l'École française), un détail m'a frappé que j'avais négligé jusqu'alors : il s'agit des poteries qui sont au premier plan du *Repas villageois,* n° 377. Par leur forme, leur couleur et leur vernis, ces poteries sont du Midi. Il n'existe pas dans le Nord de telles poteries, dont une surtout ne manque pas d'élégance. Les Le Nain ont donc parcouru le Midi. Ceux qui seraient tentés de sourire de cette sorte d'investigation à la manière d'un juge d'instruction peuvent regarder dans le même tableau une figure qui ne se voit jamais chez les Le Nain : une sorte de *contrebandier* des Pyrénées, accoudé sur son âne, et regardant le modeste repas de famille du père et des enfants. Il semble dire : « Là est le bonheur. » J'espère démontrer plus tard que les Le Nain ont habité le midi de la France.

tons, des combinaisons qui sont sa manière de progresser. Du sujet et des personnages il en fait peu de cas; toutes ses méditations sont tournées vers la palette. L'histoire de la peinture en Flandre suffit à le démontrer.

Et certainement les Le Nain avaient été élevés, quoique la biographie n'en dise rien, à l'école flamande par un maître flamand, par la vue de tableaux flamands qui ont eu une grande influence sur leur avenir. Ils sont tout à la fois Flamands et Espagnols; un annotateur de catalogues du XVIIIe siècle ne manquait jamais de définir ainsi leurs toiles : « dans le goût de *Morillos* », et cet annotateur avait quelque clairvoyance. Par le costume, ils sont souvent Flamands, par le pinceau Espagnols. Il y a là des délicatesses à trouver pour me faire bien comprendre, car en même temps ils sont très Français. Ils ont étudié profondément les maîtres des deux écoles, au point d'en garder des traces visibles et en même temps ils possèdent un *accent* qui n'appartient à personne, une façon de grouper les personnages maladroite, une manière de peindre souvent plâtreuse et triste. Leurs figures des premiers plans sont rarement en harmonie avec celles du fond qu'on croirait éloignées d'une lieue; ce sont des acteurs qui viennent sur le devant de la toile chanter un couplet au public, et qui appartiennent autant à la nature que le comédien devant le trou du souffleur; les Le Nain ont mille défauts, et ce sont de grands peintres qu'on ne peut oublier quand on les a vus une fois.

Placez un tableau de Le Nain dans une galerie composée de maîtres flamands, italiens, espagnols, français, et vous serez étonné par cette singulière peinture âpre, crayeuse, mélancolique, simple, qui ne se retrouve chez aucun artiste.

Ce n'est pas tant la nature de leurs sujets que leur façon de peindre qui frappe. Une harmonie particulière s'échappe de chacune de leurs toiles, harmonie naïve, qui se restreint elle-même, dédaigne les ressources de la palette et se contente quelquefois de trois ou quatre tons. Certains de leurs tableaux pourraient être dits monochromiques, car l'œil n'est frappé que d'une localité grise rehaussée à peine par un certain rouge affaibli. Ils ne craignent pas le rouge pur en opposition avec le gris; et cependant ils ne se rapprochent pas des peintres naïfs; mais leur caractère principal est une couleur sobre, *protestante*. Le plus souvent une impresssion d'un vert sombre ressort de la vue de ces tableaux tranquilles où la couleur s'allie et fait corps avec le sujet.

Il en est d'eux comme de ces écrivains sans prétention, dont le syle a pour privilége d'ameuter tous les pédants. « Ils ne savent pas écrire, » disent les cuistres qui ne trouvent dans aucune rhétorique la recette de cette forme simple. Au contraire, la phrase étant moulée étroitement

à la pensée étonne les précieux et les chercheurs de grands mots; ce n'est qu'après de longues études que ces écrivains ont fini par fondre dans le même creuset l'idée et la forme et à la présenter en un lingot si naturel qu'on n'en saurait voir le prix tout d'abord. C'est le grand secret de l'art, et les Le Nain sont certainement un des types les plus curieux de cette simplicité apparente, obtenue avec beaucoup d'efforts, qui, au premier coup d'œil, semble couler de source.

En art tout ce qui paraît simple est compliqué.

Le suprême triomphe de l'artiste est de cacher au curieux le travail de l'atelier et du cabinet. Si la peine, la difficulté vaincue, la recherche, le pénible s'aperçoivent par quelque coin, la fonte est défectueuse. Chardin, dont nous connaissons l'intelligence par Diderot, ne peignait pas sans de longues réflexions ces petits tableaux d'intérieur, dont l'étude et le travail sont enfouis profondément sous une apparente bonhomie, et n'est-ce pas à cet enfouissement, à ce labeur, à ces réflexions qu'est due la réputation des maîtres? En regardant une toile brillamment exécutée, séduisante et pompeuse au premier coup d'œil, il est rare qu'elle *tienne*. Peinte facilement, comprise facilement, elle passera facilement. A une seconde inspection le charme diminue et toujours va baissant à devenir insupportable dans un cabinet où on l'aurait fréquemment sous les yeux. Telle œuvre au contraire, sans qualités apparentes, âpre plutôt que séduisante, gagne à être regardée comme ces femmes modestes, au fond des yeux desquels gisent des qualités exquises, inconnues au vulgaire.

Les Le Nain ont eu beaucoup de défauts; mais ce sont les défauts de leurs qualités, et si les qualités sont grandes, l'esprit philosophique faisant la part de la nature, si incomplète, oublie ces défauts pour n'être plus charmé que des qualités.

Leur façon de composer est anti-académique; elle échappe aux plus simples lois, ils ne s'inquiètent pas de grouper leurs personnages. C'est évidemment une des causes qui attirent le regard vers un tableau de Le Nain, placé au milieu de grands maîtres qui leur sont supérieurs. Ils ont cherché la réalité jusque dans cette inhabileté à placer des figures isolées au milieu de la toile; par là, ils sont les pères des tentatives actuelles, et leur réputation ne peut que s'accroître. J'avoue même ma faiblesse pour leurs maladresses, sans l'ériger en principe; mais ayant longtemps vécu dans l'intimité de ces maîtres, un peu d'enthousiasme me sera pardonné. Il m'importe médiocrement qu'une figure ne soit pas à son plan et qu'au fond d'une chambre elle paraisse éloignée d'un quart de lieue. Il en arrive ainsi dans presque tous les tableaux des Le Nain. Cette maladresse devient leur signature, et un Le Nain sans maladresse

m'étonnerait. Si d'éminentes qualités rachètent cette faute de détail, je passe sur la faute pour courir aux qualités. Ce sont les esprits étroits qui s'attachent à la faute; sans enthousiasme et sans intelligence, ils développent leur sens critique pour afficher, auprès du vulgaire, des façons de magister qui en imposent à la foule. Par ce fait seul qu'il se pose en critique de profession, un homme finit par persuader qu'il a en lui une perception souveraine qui manque à la foule. En critiquant, c'est comme une école qu'il ouvre, dont chacun doit payer les frais. Le plus souvent il n'enseigne que des platitudes, et il répète ce qu'un autre critique a dit avant lui; un autre viendra qui reprendra son fond d'enseignement banal; n'importe, il est critique, se pose en défenseur du Beau, il évoquera les plus grands noms, emploiera une sorte d'esthétique douteuse, gémira sur les tendances actuelles, pleurera sur la décadence de l'art, n'apportera à la place des recherches et des faits qu'un certain Beau nuageux, terne à contempler, étonnera les gens pendant trente ans, médira des forts et des puissants, parce qu'il jalouse le travail et la production, chantera les médiocres pour les opposer aux forts, et mourra un jour, laissant une collection d'articles que vingt ans après on essayera de relire sans comprendre leur influence: et quoique le secret en soit connu depuis le commencement du monde, il se trouvera encore des successeurs et d'autres, et toujours ainsi.

Heureusement la critique n'était pas constituée sous Louis XIII. Nous aurions, à propos des tableaux des Le Nain, des volumes d'esthétique vulgaire, la *faute* d'orthographe montrée dans chaque toile et autres niaiseries pédantesques qui ne les auraient sans doute pas troublés, car leur tempérament s'accuse trop ferme dans leurs tableaux pour qu'ils aient prêté l'oreille à de prétentieux conseils.

Écoutons ce que dit l'académique Félibien, l'auteur des *Entretiens sur les vies et ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes.* Dans ce lourd volume conversent ensemble un certain *Pymandre* et Félibien lui-même :

« Les Nains frères faisoient des portraits et des histoires, mais d'une manière peu noble, représentant souvent des sujets simples et sans beauté. » En deux lignes, il a suffi au pédant de monter en chaire; il ne parle pas longtemps, il est vrai, mais il parle de haut, et il attend ce que va lui répondre Pymandre.—« J'ai vu, interrompit Pymandre, de leurs tableaux; mais j'avoue que je ne pouvois m'arrêter à considérer ces sujets d'actions basses et souvent ridicules. »

Honnête Pymandre, tu es pour le style; malgré ton faux nez, je te reconnais, tu n'es autre que le sieur Félibien lui-même. Écoutons

encore le sieur Félibien et sa parole d'or : « Les ouvrages où l'esprit a peu de part deviennent bientôt ennuyeux. Ce n'est pas que, quand il y a de la vraisemblance et que les choses y sont exprimées avec art, ces mêmes choses ne surprennent d'abord et ne plaisent pendant quelque temps avant que de nous ennuyer. C'est pourquoi, comme ces sortes de peintures ne peuvent divertir qu'un moment et par intervalles, on voit peu de personnes connoissantes qui s'y attachent beaucoup. »

Quel enseignement pour le public quand il a lu une telle critique, qui a servi de type depuis si longtemps et en servira toujours! Heureusement les Le Nain ne l'ont pas connue; ce volume ne parut guère que trente ans après leur mort. (Les *Entretiens* de Félibien sont de 1688.) Manque de noblesse, sujets sans beauté, actions basses, drames sans esprit, tel est le résumé du pédagogue, qui cependant a livré son secret. Il parle trop souvent de l'*ennui* qu'il éprouve à la vue des toiles de Le Nain; en moins de trois lignes il y revient à deux fois; il y voudrait plus de *divertissement*. Ce Félibien était certainement un hypocondriaque; il est resté trop longtemps assis dans son vieux fauteuil à fouiller de vieux papiers; il y a attrapé quelque gravelle, quelque désordre dans les reins; ces sortes de *calculs* le rendent désagréable, aigrissent son caractère, sa plume s'en ressent; il en arrive à la critique inutile, il blâme en s'appuyant sur des mots vagues, il condamne sans preuves; il meurt, laissant malheureusement une foule d'héritiers, de *Pymandre* qui continueront sa tradition dans l'avenir, affectés, comme leur parent, de la même maladie de gravelle et de dénigrement.

J'aime mieux Sauval, l'historien de Paris, l'homme qui se préoccupe seulement du fait et ne s'inquiète guère d'esthétique. Il a écrit cinq lignes sur les Le Nain; mais ce sont cinq lignes pleines d'enseignement :

« La voûte de la chapelle de la Vierge[1] est peinte par les Nains; ces trois frères excelloient à faire des têtes; aussi ont-ils réussi merveilleusement dans celles des figures qu'ils y ont fait entrer, aux figures de l'Assomption et du couronnement de la Vierge; toutes ces têtes, au reste, sont d'après nature, si belles et si proprement appliquées au sujet qu'il ne se peut pas mieux. »

Ces quelques lignes écrites vers 1650, le paragraphe raisonneur du sieur Félibien en 1688, et le nom de Le Nain écrit en tête d'un quatrain composé par Scudéry en l'honneur de Mazarin (année 1646), forment tout ce qui a été imprimé de leur vivant sur l'œuvre des peintres laonnois, et quelques années après leur mort.

1. A l'abbaye Saint-Germain-des-Prés.

Je n'ai pas besoin de dire combien de livres, mémoires du temps, collections, j'ai remués pour essayer d'en apprendre davantage. Avec les manuscrits de dom Lelen, dont il sera question dans le chapitre suivant, Scudéry, Félibien et Sauval sont les seuls qui se soient occupés des Le Nain.

Le bagage de renseignements n'est pas lourd; mais il suffit à montrer qu'ils peignaient des toiles pour les églises (Sauval), des portraits (Scudéry), des histoires (Félibien), des scènes basses (*idem* Félibien).

Nous avons des échantillons curieux de ces trois natures de tableaux si diverses. Les toiles religieuses (celles du Louvre et de l'église Saint-Étienne-du-Mont) ne me frappent pas autant que leurs tableaux d'intérieur. On peut passer devant ces peintures sans s'y arrêter: je les décrirai plus au long dans le chapitre relatif aux tableaux religieux. Entre les portraits, celui que j'ai vu, le *Cinq-Mars*, faisant jadis partie de la collection du roi Louis-Philippe, au Palais-Royal, est une œuvre plus accentuée, curieuse autant par la peinture que par la curiosité historique qui s'y attache; mais ce n'est pas encore le terrain sur lequel il faut se placer pour juger les Le Nain et essayer de démêler la part qu'ils ont prise à une œuvre considérable. Ce que le sieur Félibien appelle *histoire*, est-il ce que dom Leleu appellera *batailles?* Il n'en reste aucune trace dans aucune galerie. Tous nous avons vu ces toiles importantes, représentant des *Intérieurs de corps de garde*, qui se trouvent dans des galeries particulières, et que malheureusement le Louvre a laissées passer sans les acquérir, car le *Corps de garde*, faisant partie de la collection Pastoret, que M. Charles Blanc a fait graver dans son *Histoire des peintres*, était certainement l'œuvre capitale, non pas des Le Nain seulement, mais de l'École française. Ici Le Nain s'élève à la hauteur des meilleurs maîtres des Flandres et de l'Espagne. La composition devient savante; le ton prend une puissance de maître, et on comprend, en voyant une telle œuvre, quelle place tenait Le Nain dans les riches cabinets d'amateurs du siècle dernier et le prix qu'il atteignait quand la mort du propriétaire dispersait au feu des enchères tant de richesses accumulées.

Je retrouve des toiles des Le Nain dans les cabinets de M. Crozat, baron de Thiers (1755), du comte de Vence (1759), de De Troy, directeur de l'Académie de Rome (1764), du duc de Choiseul (1772), du comte du Barry (1774), du marquis de Lassay (1775), de Randon de Boisset (1777), de la comtesse du Barry (1777), du prince de Conti (1777), de son Altesse Monseigneur Christien, duc des Deux-Ponts (1778), de madame de Jullienne (1778), de l'abbé de Gévigney, garde des titres et généalogies de la bibliothèque du roi (1779), de M. Poullain, receveur

général des domaines du roi (1780), du duc de La Vallière (1781), de Le Roy de Senneville (1784), de M. de Montribloud (1784), de Nourri, conseiller au grand conseil (1785), du bailli de Breteuil (1786), de M. d'Ennery, écuyer (1786), de M. de Wailly, architecte du roi (1788), de M. de Nanteuil (1792), du citoyen La Reynière (1793), de M. de Saint-Yves (1805), de M. de Sylvestre, maître à dessiner des enfants de France (1810), de M. de Solirène (1812), de Godefroy, ancien contrôleur général de la marine (1813), de Lagrenée l'aîné, peintre du roi (1814), de M. de Livry (1814), de M. de L'Espinasse (1815), de Robert de Saint-Victor (1822), du comte de Walsterstorff, ministre plénipotentiaire du Danemark (1824), du baron Denon (1826), du baron Tardif, maréchal de camp (1827), de Casimir Périer (1838), du cardinal Fesch (1845), de Pinel-Granchamp (1850).

J'ai choisi dans un catalogue considérable, dressé pour mes études particulières, quelques noms importants attachés à des galeries célèbres de 1755 à 1850. Les noms de la plupart de ces amateurs illustres et les prix auxquels ont été vendus les tableaux des Le Nain[1] montrent assez que la mémoire du maître ne s'est jamais effacée même aux époques où le goût était tourné vers le *joli*. Et cependant leurs tableaux étaient le contraire du joli. Le doyen des critiques d'art, M. Delécluze, regarde « la voie simple qu'avait ouverte Le Nain comme bien au-dessus du genre imaginaire et fantastique, tel que Watteau l'a traité. » Je ne discuterai pas cette opinion; les oppositions de maîtres, la comparaison des anciens et des modernes peuvent fournir de longues thèses, mais sans grande utilité. Watteau est Watteau, Le Nain est Le Nain. Si ma nature me pousse vers Le Nain, je ne saurais empêcher les esprits de fantaisie de s'enthousiasmer devant les masques italiens, les comédiennes et les embarquements amoureux; mais on a calomnié le XVIIIe siècle en l'affublant exclusivement de galanterie. L'époque de la régence n'a rien de commun avec le règne de Louis XV, et la Révolution arrive à pas de géant qui transforme l'art nettement. Quelques-uns personnifient le XVIIIe siècle dans Boucher, qui oublient que déjà sous Louis XVI commence la réaction de l'antiquité. A une époque où Chardin était prôné par les encyclopédistes, il n'est pas singulier que Le Nain ait tenu une si grande place dans les galeries. Ils sont presque de la même famille; l'un peint des paysans, l'autre la bourgeoisie, et M. Delécluze est dans le vrai quand il dit encore : « Nous n'avons eu que deux peintres de genre depuis le commencement

1. Au XVIIIe siècle, les toiles importantes des Le Nain ont atteint souvent les prix de 1,500 à 3,000 livres.

du XVIIe siècle jusqu'en 1779, Le Nain et Chardin »; mais Le Nain n'a jamais eu le charme de Chardin; il le cherche moins. Chardin est un bonhomme souriant et malin, qui de la vie n'a montré que le côté aimable; il porte une certaine élégance dans le domestique. Ses mères de famille et ses enfants grondés sont pleins de coquetterie dans l'ajustement. Les enfants pleurent rarement, car la mère gronde du bout des lèvres. La vie apparaît gaie dans ses appartements clairs. Les personnages de Le Nain ont un fond presque soucieux quand on les regarde profondément; leur vie est dure et pénible, le travail les guette aussitôt après le repas. J'ai connu des gens qui trouvaient leur peinture *triste*, et quelquefois certains de leurs tableaux m'ont fait penser à la Champagne Pouilleuse aux terrains crayeux.

CHAMPFLEURY.

La suite prochainement.

LIVRES D'ART

Galerie Suermondt, a Aix-la-Chapelle, *par* W. Bürger. — *Paris*, Mme Ve Renouard, *éditeur*.

M. Bürger, vivement épris de l'art intime des écoles du Nord, s'est, depuis quelques années, donné pour but de nous faire pénétrer dans les riches et nombreuses collections particulières des Pays-Bas. Aux *Musées de la Hollande* et à la *Galerie d'Arenberg*, ce critique autorisé vient dernièrement de joindre la description de la galerie Suermondt, d'Aix-la-Chapelle. En rectifiant certaines inexactitudes du premier catalogue rédigé en allemand par M. le docteur Waagen, en indiquant les acquisitions récentes et en donnant le premier un aperçu de la collection de dessins, annexe naturelle d'une galerie formée par un collectionneur artiste, M. Bürger n'a point seulement fait un livre utile pour les chercheurs, mais un ouvrage d'une lecture aussi agréable qu'instructive, par le soin qu'il a pris de faire précéder son catalogue d'une revue générale. Cette revue, dans laquelle l'auteur s'empare des toiles les plus dignes d'enthousiasme pour les mettre dans leur vrai jour, les interpréter et les glorifier, est, à vrai dire, une histoire intelligente et succincte de quelques-uns des maîtres septentrionaux. Parfois, et ce n'est pas la partie la moins intéressante de ce petit volume, l'écrivain nous fait faire connaissance avec de grands artistes pour lesquels la critique a été ingrate; il complète leur biographie ou la liste de leurs œuvres. C'est ainsi qu'au sujet d'un superbe portrait qui n'est point sans analogie avec celui de Jan Six, peint par Rembrandt vers 1660, M. Burger écrit : « Nous retrouvons ici le Fabritius, auteur de la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, du musée de Francfort-sur-Mein, et du *Guerrier* de la collection Camberlyn à Bruxelles, le véritable élève de Rembrandt, celui qui signe Bernard, le même probablement qu'on a baptisé mal à propos du prénom de Carel, et qui, suivant Immerzeel et autres biographes, aurait sauté avec le magasin à poudre de Delft, en 1654, bien que Bernard Fabritius, l'élève de Rembrandt, ait encore daté des tableaux de 1657 et de 1669.

« C'est l'opinion de M. Waagen que le prétendu Carel et Bernard sont un seul et même peintre. Et alors, comme Bernard Fabritius est incontestablement, d'après ses œuvres signées et datées, un disciple de Rembrandt, ainsi se vérifierait que son élève, Van der Meer de Delft, descend de Rembrandt au second degré. Nous en avions toujours été convaincu par instinct.

« Tout ce qui tient à ce Fabritius offre donc un triple intérêt, d'abord en considération du peintre lui-même, qui a de fortes qualités, puis à cause de son lien à l'école du maître par excellence, et enfin parce que, en éclaircissant l'histoire de sa vie et de son talent, on peut espérer d'en faire rejaillir quelque lumière sur le mystérieux Van der Meer de Delft.

« Nous avons appris du nouveau sur Fabritius depuis la publication du petit volume *Galerie d'Arenberg*. Le fait est assez curieux, et il réjouira les sceptiques en matière d'art. Il y a, au musée de Rotterdam, un portrait d'homme, tête nue, avec de longs cheveux, peinture extrêmement originale et saisissante, enregistrée comme Rembrandt au catalogue de 1849, qui se vendait encore l'an dernier dans l'établissement. Une signature et même une date, presque indéchiffrables il est vrai, se remarquaient sur le fond à gauche, derrière la tête du personnage. »

« Tous les artistes et critiques qui ont visité la collection, depuis dix ans se sont extasiés devant ce Rembrandt incomparable... Or, il se trouve que ce « chef-d'œuvre de Rembrandt » est un Fabritius, et maintenant enregistré comme tel dans la nouvelle édition du catalogue (1859). C'est M. A.-S. Lamme, le rédacteur du catalogue et le directeur du musée, qui a fait la découverte, et qui m'a raconté comment. »

« Son père, un fin connaisseur, avait toujours eu peine à accepter pour Rembrandt cette peinture, lorsqu'elle fut léguée à la ville avec l'ensemble de la collection Boymans. M. Lamme fils avait toujours douté aussi, et, récemment, il se décida à enlever quelques repeints maladroits sur le fond et à tâter la signature Rembrandt qui semblait peu catholique. La signature s'évapora avec les retouches, et le fond primitif reparut lumineux et ferme. Mais, pour cette opération, le tableau avait dû être ôté de sa bordure, et, en reluquant du haut en bas la toile, voilà que M. Lamme aperçut, à l'endroit qui jusque-là avait été recouvert par le bord supérieur du cadre, un nom brusquement gravé dans la pâte avec le manche pointu de la brosse, comme avec un burin : — Fabritius! »

Après Fabritius, maître assez fort pour qu'un de ses tableaux ait mérité d'être admiré par les plus fins connaisseurs comme une des plus belles productions du pinceau de Rembrandt lui-même, vient son élève, non moins ignoré et non moins digne de célébrité, sur lequel M. Bürger a aussi quelque chose à nous apprendre. Jean Van der Meer de Delft est, en effet, représenté dans la galerie Suermondt par une de ses toiles capitales : *Une Maison rustique,* tableau donné tour à tour par les critiques les plus distingués à Hobbema et à Ruijsdaël, et dernièrement par M. Waagen, à Philip Koninck. Ce n'est pas seulement par des conjectures probantes que M. Bürger appuie son opinion, mais par des preuves matérielles, grâce à sa persévérance dans les recherches. Cette restitution est d'autant plus précieuse, que l'œuvre de Van der Meer de Delft, artiste puissant et original, mais oublié pendant longtemps comme l'avait été Hobbema, ne se compose guère que de la *Vue de Delft* du musée de La Haye, de deux chefs-d'œuvre dans la galerie Six van Hillegom, et d'une toile chez le duc d'Arenberg. Mais M. Bürger en a découvert bien d'autres qu'il fera connaître, nous dit-il, dans le catalogue de la galerie Six van Hillegom. Ce maître serait en outre, selon notre critique, l'auteur des

figurines, qu'on attribue généralement à Storck, dans les paysages de Hobbema et de Ruijsdaël.

Nous pourrions encore signaler plusieurs autres passages pour montrer combien un catalogue raisonné peut être intéressant et utile, mais l'espace nous manque, et il est temps d'indiquer en quoi consistent les richesses de la collection Suermondt. Cent quarante toiles, exposées dans une belle galerie éclairée d'en haut, la composent; soixante-sept, parmi lesquelles se trouvent des chefs-d'œuvre, appartiennent à l'école hollandaise qui y a, comme on le voit, la part du lion.

Des peintres de figures en grande proportion, précurseurs de la belle époque de l'art hollandais qui coïncide avec le milieu du XVIIe siècle, on trouve Ravestein, Frans Hals, Miereveld et Moreelse; des peintres en petit appartenant au même temps, nous voyons Van Avercamp, Van der Venne, Van Goyen, et même Pieter Potter, représenté par une *Vanitas,* seule œuvre authentique que nous connaissions du père de Paulus Potter.

Ce peintre nous amène à l'épanouissement complet de l'école hollandaise, à l'école rembranesque, qui dans cette galerie prime les autres. Le maître d'Amsterdam y est représenté par une superbe *Tête de Rabbin* qui rappelle le Mardochée du *Triomphe,* gravé à l'eau-forte, « magnifique peinture de l'âge d'or. » Puis viennent les disciples : Salomon Koninck, Govert Flinck, Fabritius, Van den Eeckhout, de Gelder, et enfin Roeland Roghman, paysagiste distingué dont on connaît beaucoup de dessins, mais duquel on ne peut signaler aucune peinture dans les musées de Hollande, de Belgique et d'Allemagne, non plus que dans ceux de Paris, de Londres et de Madrid. Après ces artistes, se présentent deux peintres qui furent les sectateurs passionnés de Rembrandt: Pieter de Hooch et Van der Meer de Delft. De Pieter de Hooch on voit, en effet, l'*Intérieur d'un édifice en ruine,* longtemps attribué à Rembrandt, et qui donne définitivement raison à ceux qui veulent rattacher cet artiste au grand maître d'Amsterdam.

Adriaen Brower, un des génies les plus francs de l'école hollandaise, montre un de ses chefs-d'œuvre, un *Intérieur d'une maison de paysans,* avec une figure principale et cinq figures accessoires. Jean Steen a un tableau composé de douze personnages de dimensions peu habituelles pour ce maître, qui y a représenté un joueur prêt à dégainer la longue rapière qu'il porte au côté, si son bras menaçant n'était arrêté par une vigoureuse hôtelière en caraco rouge. Adrien Ostade ne brille, dans le cabinet Suermondt, par aucune œuvre de prix; mais nous y rencontrons une composition d'Isaac qui, dans un *Intérieur villageois* daté de 1641, égale son frère. Albert Cuijp a dans cette galerie quatre toiles qui fournissent à M. Bürger l'occasion d'établir chronologiquement les trois manières de ce maître, qui n'a presque jamais daté ses toiles. D'abord il signe des natures mortes, des portraits, des intérieurs d'écuries et de temples ornés de personnages, avec les lettres A C en petites capitales; puis il se consacre plus spécialement au paysage, et signe pour le prénom un A très-haut et très-allongé, de forme *anglaise,* et le nom en espèce d'*italiques* sans majuscules pour le *c,* avec un accent sur l'*u* et deux points sur *ij,* rapprochés en *y.* Enfin il est devenu maître du soleil, et marque toujours de même ses tableaux avec le nom entier. De Cuijp on ne peut séparer son ami Aart Van der Neer, un peu sec dans ses commencements, un peu lâché vers la fin; aussi trouvons-nous ici plusieurs de ses peintures.

Quant à la pléiade des petits maîtres précieux, tels que Gérard Dov, Mieris, Van der Werff et leurs sectateurs, elle ne se rencontre point à la galerie Suermondt. Il n'est point mauvais, dit à ce sujet M. Bürger, que nous serons loin de désapprouver, de pro-

tester contre ces réputations exagérées auxquelles si longtemps furent sacrifiés les plus grands maîtres. De Metsu, se trouve un portrait de grandeur naturelle, chose rare dans son œuvre ; il s'y montre presque l'égal de Van Dyck. De Jacob Ruijsdaël, né de 1620 à 1625, et non de 1635 à 1640, on voit une toile précieuse par son extrême finesse jointe à la solidité habituelle du maître. Quant à Hobbema, son tableau de la galerie Suermondt ne ressemble à aucun des Hobbema consacrés. « Au premier aspect, on proteste un peu contre les tons bleutés et les tons brunâtres, qui se renvoient des intermédiaires pour harmoniser l'effet général. » Mais il faut bien l'accepter et le regarder comme un des tableaux caractéristiques de la première manière du maître. Both, Asselijn, Pijnaker, sont réprésentés par de bons échantillons, et Van der Ulft, ainsi que Houdecoeter, par des chefs-d'œuvre.

L'école flamande, moins riche que l'école hollandaise dans la galerie Suermondt, offre cependant quelques toiles remarquables. On peut signaler des compositions de Van Staelbent, si peu connu en France et même en Belgique; un magnifique portrait d'homme, par Rubens, l'un des trésors de la collection, et plusieurs esquisses « peintes avec quelque essence d'or et d'argent mêlés ; » ce sont : *le Christ entre les deux larrons,* première pensée du musée d'Anvers, et une *Fortune* ou une *Vénus,* étude vive et charmante faite pour une figure de grandeur naturelle, et que nos lecteurs trouveront gravée en tête de cet article. A côté de Rubens, nous voyons de Van Dyck une toile importante : *les Cinq Pécheurs pénitents,* et un camaïeu, *le Christ mort* pleuré par la Vierge, sainte Madeleine et saint Jean. Gonzalès Coques a deux toiles : l'une, « œuvre exquise, » au dire de Smith, est le portrait de Cornélis de Bie; l'autre, seule figure que Coques ait faite de grandeur naturelle, est la même jeune fille qu'on retrouve « dans *le Repas champêtre* que lord Hertford a payé 45,000 fr. à la vente Patureau, et qui n'avait été vendu que 7,200 florins dans la galerie du roi Guillaume II. Les prix des Gonzalès montent, et ils monteront encore. »

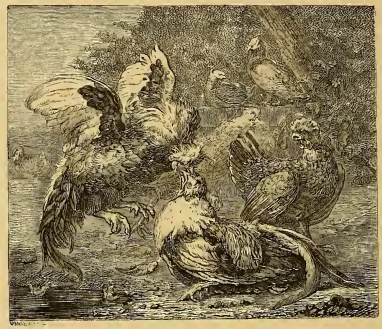
Un paysage et une singulière composition mystique peinte sur une plaque de marbre, *le Riche aux enfers,* portent le nom de Téniers. Ce dernier tableau est un des chefs-d'œuvre du maître dans le genre fantasque où se complut si souvent son caprice.

L'école la plus dignement représentée dans la galerie Suermondt, après celles dont nous avons donné un rapide aperçu, est l'école espagnole, qui offre des tableaux de Moralès, de Sanchez Coello, de Domenico Theotocopuli et de son disciple Pedro Orrente. Vélasquez y figure dignement avec un superbe portrait d'Élisabeth de Bourbon, première femme de Philippe IV, peinte aussi par Rubens, et Murillo avec une Vierge d'un dessin plus serré que de coutume. Alonzo Cano y compte aussi deux belles petites peintures, un *Saint Antoine de Padoue* et un *Christ mort.*

L'Histoire de Suzanne, par Aldegrever, un portrait de femme, par Cranach, un portrait du Tintoret, un paysage de Salvator Rosa, une *Cène* de Tiepolo, un *Saint Pierre* de Valentin, une *Jeune Fille* de Léopold Robert, sont à peu près les seules toiles qui, dans cette galerie, représentent les écoles d'Allemagne, d'Italie et de France.

Outre ces tableaux, M. Suermondt possède une collection de dessins, dans laquelle Rembrandt, comme partout, attire d'abord l'œil des artistes. Quelques croquis de ce maître sont fièrement lavés à l'encre et au bistre, d'autres griffonnés à la plume ou au crayon. Malgré la rareté des dessins de Brower, M. Suermondt a pu en réunir trois prodigieux de mimique, de naturel et d'esprit, qu'on pourrait intituler *Caprices.* Adrien van Ostade y montre la composition lavée à l'encre de Chine, qu'il a gravée et qui est connue sous le nom de *Maître d'école.* On y remarque encore un beau paysage

au crayon, avec animaux, de Paulus Potter, une vive pochade de Jean Steen, des Ruijsdaël, des Karel du Jardin, des chefs-d'œuvre de Willem van Velde et de Backhuisen, et une aquarelle extraordinaire pour le fini et la conservation, par Melchior de Hondecoeter. Ce dernier dessin représente un terrible combat de coqs, que nos lecteurs trouveront ici reproduit sur bois. Parmi plusieurs beaux portraits brille surtout celui d'Adriaen van Staelbent, par van Dyck, et que Pontius a gravé.— Comme dans la galerie de tableaux, les écoles italienne, française et allemande sont moins bien représentées, et nous ne pouvons mentionner que plusieurs savants dessins d'Albert Dürer, un beau paysage de Titien et une charmante tête de femme par François Boucher.



L'analyse très-incomplète des richesses qui composent cette galerie importante, dit assez combien précieux est, pour les amateurs, le catalogue qu'en a dressé M. Bürger. Nous savons gré aussi à l'écrivain d'avoir su, sans négliger les renseignements précis, rendre son travail aussi agréable qu'intéressant à lire, et de ne s'être point contenté d'un simple inventaire numérique, qui ne donne toujours qu'une idée très-imparfaite de la qualité des tableaux, de la valeur qu'ils ont dans l'œuvre d'un maître, et de leur signification relative dans l'histoire de l'art. Nous espérons, ou, pour mieux dire, nous sommes assuré d'avance qu'on lui tiendra compte de ses efforts, et que le succès mérité de cette publication l'encouragera à continuer de nous faire part de ses visites dans les autres galeries privées du Nord. Nous terminerons enfin cette note en exprimant le désir de voir nos collectionneurs émérites, gagnés par l'exemple, nous permettre de publier leurs richesses, pour la gloire des artistes qu'ils affectionnent et l'instruction de tous.

ÉMILE GALICHON.

L'Académie des beaux-arts a procédé, dans sa séance du 27 octobre, à l'élection d'un académicien libre en remplacement de M. de Mercey.

Le nombre des votants était de 43. Au premier tour de scrutin, M. Pelletier, secrétaire général du ministère d'État, a obtenu 23 voix; M. Haussmann, 10, et M. Henri Delaborde, 9. Il a été trouvé un billet blanc.

M. Pelletier a été élu membre libre de l'Académie des beaux-arts.

— La Société des Amis des Arts de Lyon ouvrira son exposition annuelle le 11 janvier 1861.

Dans une circulaire qui a été adressée à la plupart des artistes, la commission de l'exposition fait connaître que les envois devront être rendus à Lyon, au siége de la Société des Amis des Arts, le 1er décembre prochain, terme de rigueur.

Une combinaison sagement conçue permettra aux artistes de Paris de recevoir, le 20 mars 1861, ceux de leurs tableaux qu'ils ont l'intention d'envoyer au Salon.

Nous n'avons pas besoin de rappeler à nos lecteurs que les expositions que la Société des Amis des Arts de Lyon organise chaque année se recommandent depuis longtemps par des succès de plus d'un genre. Visitées pendant plusieurs mois par une population intelligente, encouragées par l'autorité municipale, appréciées avec sympathie par la presse locale et souvent par les journaux de Paris, ces expositions sont pour les artistes d'excellentes occasions de produire au grand jour leurs œuvres nouvelles.

Nous espérons donc que nos amis répondront avec empressement à l'appel qui leur est fait par la Société des Amis des Arts de Lyon.

— A l'heure où l'Académie des beaux-arts perdait son doyen, M. Hersent, l'Académie royale de Londres voyait s'éteindre un de ses plus anciens membres, le peintre Alfred-Edward Chalon. L'art sérieux ne l'avait jamais beaucoup occupé; mais, artiste spirituel, il avait fait preuve dans l'aquarelle, dans le portrait à l'huile, dans la vignette, de certaines qualités frivoles dont l'influence est irrésistible sur l'esprit des femmes et des gens du monde. Alfred-Edward Chalon avait exposé en 1855, à Paris, un portrait de la Reine et une figure romanesque, *Séréna,* peinture élégante et fausse, dont les fonds étaient l'œuvre de son frère.

Alfred Chalon, qui était entré à l'Académie royale en 1816, est mort à quatre-vingts ans dans sa retraite de Kensington.

— Les journaux allemands annoncent que le buste colossal de M. de Humboldt, œuvre de David d'Angers, a été récemment vendu aux enchères publiques, à Berlin, et qu'il a été acquis au prix de 7,500 fr. pour le musée du Louvre.

Nous aimerions à apprendre que cette nouvelle est exacte, car le mâle talent de David d'Angers n'est représenté dans nos collections nationales que par la statue du *Philopœmen,* œuvre vigoureuse sans doute, mais qui ne donne pas une idée complète de la puissance du célèbre sculpteur.

— Au moment où les ventes vont recommencer, il est bon de signaler un incident soulevé assez tardivement dans la *Revue universelle des Arts* par l'expert qui dirigea, au printemps dernier, la vente de la collection Piérard, de Valenciennes. L'écrivain qui est chargé dans cette *Revue* de la délicate fonction du compte rendu de l'hôtel Drouot, et qui s'en acquitte avec autant de science que de conscience, ayant pris la liberté grande de douter d'une des attributions du catalogue, reçut de l'expert belge

une lettre des plus vives. Les directeurs de la *Revue* la publièrent toute vive, avec les explications de l'un des anciens possesseurs du tableau en litige, et la réplique concluante du signataire de l'article. Le public a pu ainsi s'édifier sur tous les termes de la question, et donner aux experts de tableaux anciens, fussent-ils belges, le conseil d'imprimer leurs catalogues avec les noms de maîtres qu'il leur plaît, mais de les laisser ensuite discuter en paix par la critique, quand elle est érudite et de bonne foi.

— Après une fermeture de quelques jours, nécessitée par d'importants remaniements, l'Exposition du boulevard des Italiens vient de s'ouvrir de nouveau. Pour répondre au reproche qu'on lui avait adressé de ne représenter qu'incomplétement l'École française, M. Francis Petit a précisé ses intentions en éliminant cette fois les peintres du XVIIe siècle, sauf Philippe de Champagne, et en choisissant dans les galeries privées des toiles qui complètent en quelque sorte l'œuvre des maîtres du XVIIIe. Cent trente-quatre dessins, pastels et peintures offrent des aliments bien divers à la curiosité des amateurs. La collection de M. His de La Salle a prêté deux importants dessins de David, des Prud'hon, un Boucher et trois Watteau de la plus exquise qualité; celle de M. Chaix d'Est-Ange, un dessin capital de Prud'hon, *Hector partant pour combattre Achille;* celle de M. Gigoux, cinq de ces compositions de Moreau, qui traduisent si finement les mœurs et les habitudes galantes des contemporains de Rétif de la Bretonne, et qui ont été si merveilleusement traduites par les burins de l'époque.

M. Léon de Laborde a envoyé un tableau de famille, qui est un des plus excellents morceaux de Greuze, *la Mère bien-aimée,* et le portrait allégorique de *madame de Jullienne sous la figure de la Seine,* qui appartient à M. Barroilhet, étale ses charmes près d'un autre portrait par Watteau, que l'on croit être celui de *M. de Jullienne.*— Cinq Boucher, dix-neuf Chardin, un adorable portrait de *madame Jules de Polignac* par David, une *Danaé* de Greuze, du ton le plus fin et de grande proportion, tels sont les nouveaux arrivés, que nous nous bornons à signaler aujourd'hui pour ne point empiéter sur la critique que fera l'un de nos collaborateurs de cette exposition quasi nouvelle.

—M. H. Courmont, chef du service des monuments historiques au ministère d'État, a été nommé chef de la division des beaux-arts, à la place de M. de Mercey.

— Un artiste belge, M. J. Paelinck, avait formé, on le sait, une nombreuse collection d'estampes et de livres d'art. Les richesses de ce cabinet seront mises en vente à Bruxelles le 20 novembre, sous la direction de M. F. Heussner.

Cette collection renferme surtout des estampes des premiers maîtres allemands, entre autres 14 pièces inconnues du XVe siècle; 2 du maître E. S. de 1466; 62 de Martin Schongauër; 46 d'Israël de Meckenen; l'œuvre de Dürer presque complet; 42 de Lucas Cranach, etc.

Parmi les livres se trouvent de beaux ouvrages à figures par Dürer, Burgmaïer, Schauffelein, Jost Amman, De Gheyn, etc.; *la Généalogie de Charles-Quint* (dont on ne connaît que deux exemplaires); *la Cavalcade de Charles-Quint à Bologne,* et un très-précieux manuscrit de la vie de saint Benoît écrit et peint par Jean de Stavelot en 1432.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

MUSÉES DE PROVINCE

LA GALERIE CLARKE DE FELTRE

MUSÉE DE NANTES

A la suite de conventions arrêtées entre l'administration municipale et MM. de Cubières et Aubry, exécuteurs testamentaires du duc et du comte de Feltre, la ville de Nantes est devenue, en 1853, légataire des œuvres d'art composant la collection de ces nobles défunts. Réunies dans une salle appropriée spécialement en vue de cette destination, elles forment une annexe considérable du musée breton. On n'y voit guère, il est vrai, que des productions de l'école française moderne; mais, dans cet ordre d'idées, on y rencontre des morceaux dignes d'intérêt, quelquefois des pièces d'une importance réelle.

Dans la collection, on compte treize cadres de Delaroche, parmi lesquels l'esquisse de *l'Hémicycle*. Cette toile est au moins curieuse. On y remarque en effet plusieurs variantes du travail définitif : la disposition des fonds est autre, les ajustements ne sont pas les mêmes, presque tous les personnages ont subi des modifications plus ou moins saisissables, et la belle figure du centre de la composition, représentant la Gloire jetant des couronnes aux lauréats, ne s'y trouve pas. On sait d'ailleurs que cette figure fut ajoutée au dernier moment, afin seulement de remplir un espace qui paraissait trop vide. Dans la circonstance, le peintre fut assez heureusement inspiré pour faire, d'un personnage qui n'avait d'autre but que de combler une lacune, la partie la mieux réussie de son œuvre, au moins comme caractère monumental. Cependant, en achevant son tableau, si l'artiste le plus souvent l'a amélioré, il est aisé de reconnaître que parfois la

première expression de sa pensée n'a pas gagné à revêtir des formes nouvelles. Je citerai un exemple. Le Raphaël de l'esquisse est préférable à celui de l'Hémicycle : le premier est grave, digne sans emphase; c'est à peu près ainsi qu'on se représente l'auteur de *la Dispute du Saint-Sacrement*, de *la Transfiguration* et des Madones célèbres; le second, à bien prendre, n'est qu'un ténor d'opéra-comique, ampoulé, soufflé, gourmé. Delaroche avait sans doute le sentiment de la distinction; il aimait les belles formes, les ajustements élégants et surtout les détails riches et abondants; mais ces préférences, qu'il manifestait avec plus de minutie que de goût véritable, ôtèrent en général à son travail le cachet de grandeur, l'empreinte de grâce virile qu'il eût dû avoir, pour y répandre l'air d'afféterie et de pédantisme qui le dépare. Au résumé, son pinceau fut patient plutôt que robuste; son crayon, habile plutôt que savant; son esprit, délicat et ingénieux plutôt que profond.

La collection possède aussi les études des figures de l'*Art gothique* et de la *Renaissance* qui se tiennent, dans l'Hémicycle, à droite et à gauche de l'aréopage. Delaroche les a terminées l'une et l'autre de sa brosse la plus précieuse et la plus monotone, la plus fade et la plus efféminée. Par contre, l'étude de Léonard de Vinci, faite également pour l'Hémicycle, montre une vigoureuse et magistrale indication. Le croquis de *Mazarin mourant* est également fort beau; à la plume, avec quelques rehauts de couleur, il est d'un rare esprit, d'une exécution pleine de vivacité et d'adresse. Le tableau intitulé *Enfance de Pic de La Mirandole* est connu par la gravure qu'en a faite M. François; il ne paraît donc pas utile d'en parler. *La Balanceuse* est charmante. Une jeune fille se balance, assise sur une écharpe dont les extrémités sont attachées aux branches d'un arbre; ses cheveux, blonds et légers, flottent au vent, et dans les plis de sa robe blanche se dessinent les lignes sveltes et chastes de son corps. Cette toile agréable, d'une tonalité un peu sourde cependant, a été exécutée pour le duc de Feltre. Après avoir passé sous silence *une Tête d'Apôtre* fort médiocre, il faut signaler un beau portrait, aux trois crayons, de M. le comte de Feltre, et surtout une série de têtes de moines camaldules d'une netteté d'expression peu ordinaire. Ces études, au nombre de six, toutes également réussies, datent de 1834. Delaroche, qui devait être chargé de la décoration intérieure de l'église de la Madeleine, à Paris, les avait faites en prévision de ce grand labeur.

Il suffira de noter deux tableaux de M. Jacquand, — *Marie de Médicis visitant l'atelier de Rubens; un Cardinal vient chercher Ribera dans son atelier, à Naples*; — des marines, de MM. Le Poittevin, Tanneur et Gudin; des moutons, de M. Verboeckhoven; des vaches, de M. Brascassat; une

Odalisque, de M. Steuben; *Abraham renvoyant Agar*, de Horace Vernet, tableau popularisé par la gravure; une agréable petite pochade de M. Diaz, — *Déroute de cavaliers turcs;* — le portrait de la maréchale duchesse de Feltre, par M. Dubufe père; celui du maréchal Clarke, en costume de ministre de l'Empire, — gravé par Massard, — par Favre; enfin ceux en pied et réunis sur la même toile, de MM. Edgard, Arthur et Alphonse de Feltre, par M. Robert Fleury.

MM. Paul et Hippolyte Flandrin sont présents à la collection, le premier avec *une Vue d'un golfe dans la Méditerranée*, d'un caractère distingué, mais d'une vérité contestable; le second avec deux études, dont l'une, *la Rêverie*, représente une jeune fille, à peine vêtue, appuyant sa tête sur sa main droite, et, de la gauche, pressant des fleurs sur son sein. Le visage exprime la tristesse. Cette peinture offre les qualités et les défauts habituels à l'artiste : le dessin est châtié, le contour est calme, tendre, — il manque d'accent et de vie; — le modelé est serré, habile, savant, — il est terne et uniforme; — la couleur est douce et suave, — elle est molle, maladive, sans relief dans les clairs, sans profondeur dans les ombres. L'autre étude, — *une Jeune Fille*, — est d'un mérite à peu près négatif.

La Prière à la Madone, de Papety, est un assez joli échantillon de ce peintre qui obtint deux grands succès dans sa vie, d'abord avec le tableau qui lui valut de prix de Rome, — *Moïse frappant le rocher*, — ensuite avec l'ébauche d'*un Rêve de bonheur*, la dernière composition qu'il entreprit dans son atelier de la villa Médicis. On se rappelle qu'achevant à Paris cette vaste toile commencée sous le ciel de l'Italie, Papety en détruisit le charme, et n'y laissa presque rien qui répondît aux espérances que les premières indications avaient fait concevoir.

Deux portraits de Greuze, des meilleurs de l'artiste, sont aussi dans la galerie : celui de M. de Saint-Maurice, conseiller au Parlement de Paris, et celui du comte de Saint-Maurice, fils du précédent. Le conseiller joua, dans le ménage d'ailleurs fort peu exemplaire du peintre, un rôle que Greuze lui-même a pris soin de révéler. Dans un mémoire rédigé par le peintre contre sa femme, on trouve à cet égard les détails les plus circonstanciés. J'extrais de ce document les passages suivants : « ... Peu de temps après, elle fit connaissance de M. de Saint-Maurice, conseiller au Parlement, à présent émigré. Sa figure en dessous, son air sournois et rampant m'en avaient si fortement imposé qu'il fallait que je le visse pour le croire; il avait si cruellement corrompu son cœur que les atrocités ne lui coûtaient rien... C'est par ses conseils qu'elle absorba toute ma fortune, c'est lui qui doit avoir toutes les sommes que madame Greuze a

soustraites de ma maison, dans des contrats faits sur sa tête à lui-même, etc., etc.[1] »

Le portrait peint ne se rapporte pas du tout au portrait écrit. En effet, si le tableau est exact, le conseiller n'avait ni « la figure en dessous, » ni « l'air sournois et rampant. » Son visage ouvert et souriant annoncerait plutôt un homme d'humeur franche et enjouée. Il faut croire qu'emporté par un mouvement de rancune légitime, l'époux aura chargé de traits outrés, de couleurs fausses la physionomie d'un homme auquel il pensait devoir attribuer les jours les plus tristes et les plus malheureux de son existence. Quoi qu'il en soit, le portrait peint est fort remarquable. De cette pâte grasse et vivante que l'artiste maniait d'une brosse si facile, avec des beaux tons vifs et fins, chauds et limpides, fondus ensemble d'une main souple et légère, il appartient à la phase la plus brillante du talent de Greuze. Le portrait du jeune Saint-Maurice a une valeur au moins égale. Il y a dans les yeux, sur le contour du front et des joues, des teintes bleuâtres d'une suavité singulière, et les lumières, du plus riche éclat, fortement empâtées, se perdent doucement dans les demi-tons qui les avoisinent. Greuze n'a jamais mieux fait.

Relativement à un portrait au pastel de Frédéric II, roi de Prusse, il n'y a rien à dire sous le rapport de l'art. J'emprunte seulement au catalogue les renseignements suivants : « Ce portrait, ainsi que le dit l'inscription placée au bas du cadre, fut donné par le roi Frédéric II à S. E. le feld-maréchal de Mollendorf, et par le feld-maréchal à S. E. le général de division Clarke, gouverneur général de Berlin. Ce pastel est d'autant plus intéressant qu'il doit être le portrait exact du grand Frédéric. En effet, le comte de Mollendorf, qui fut d'abord page de ce prince et assista à toutes les grandes batailles livrées par ce grand capitaine, gagna, en même temps que les grades supérieurs, l'estime et l'affection de son maître. Frédéric, triste et morose dans ses dernières années, ne voulait d'autre société que celle de Mollendorf. Le vieux feld-maréchal, octogénaire, donna ce portrait au général Clarke, que Napoléon avait nommé gouverneur général de Berlin après la bataille d'Iéna et la conquête de la Prusse. Ce cadeau était un témoignage de l'estime que sa modération et son inflexible probité avaient su inspirer aux habitants de la ville conquise. »

La collection renferme encore un petit panneau de Subleyras, *l'Ermite*, répétition exacte du tableau du Louvre; un portrait par Largillière, — attribution douteuse; — un autre, par Robert Nanteuil, peu réussi; un autre, — celui de la Camargo, — assez faible, par Nattier; une tête de

1. *Archives de l'Art français*, II, p. 168.

LES PETITS PÊCHEURS DE GRENOUILLES

(Tableau de Léopold Robert, — Collection Clarke de Feltre.)

Vierge, par Sassoferrato; deux petites toiles de Solimena; *la Famille de Maupertuis*, tableau d'une belle conservation, d'un aspect séduisant, signé R. Tournières, 1715; enfin une esquisse, — *Ravissement d'un Saint*, — par Poussin, usée, aux trois quarts effacée, dans laquelle on trouve à peine le cachet du génie auquel notre école doit en partie sa gloire.

Mais au premier rang des tableaux les plus marquants de la collection de Feltre se placent ceux de Léopold Robert. Exécutées en 1827 et en 1828, ces toiles se rapportent au temps où l'artiste, s'étant révélé dans *l'Improvisateur*, se préparait à *la Fête de la Madone* et aux *Moissonneurs*. L'une est intitulée : *l'Ermite du mont Époméo et la jeune fille d'Ischia*, — signée Léopold Robert, *Rome*, 1827 (hauteur 56 cent., largeur 46); elle a été exécutée pour M. Marcotte, d'Argenteuil; — l'autre : *Deux jeunes filles de San-Donato se déshabillant pour se baigner*, — signée et datée comme la précédente (hauteur 54 cent., largeur 44); elle a appartenu à M. Marcotte aîné, de Troyes, frère de l'ami dévoué du peintre. — Le troisième tableau représente des *Petits Pêcheurs de grenouilles dans les marais Pontins*, — signé comme les autres, mais avec la date de 1828 (hauteur 54 cent., largeur 44); il a également fait partie du cabinet de M. Marcotte aîné. Le Musée de Nantes possède aussi une petite pochade de *Religieuse franciscaine*, — signée Léopold Robert, 1821 (hauteur 33 cent., largeur 23). Cette toile est d'une valeur secondaire, et je n'en parle ici que pour mémoire.

En quelques mots, voici la description de *l'Ermite du mont Époméo*. La scène se passe sur le pic élevé d'une montagne, d'où l'on découvre, un peu perdus dans les vapeurs du lointain, le contour du golfe de Naples, et quelques îles perçant de leurs têtes rocheuses et pelées l'azur des eaux. Un ermite est assis; près de lui une belle jeune fille dépose dans un panier les légumes et les fruits qu'elle a apportés, à plein tablier, jusqu'au seuil de l'ascétique demeure. Elle est agenouillée; ses grands yeux se fixent sur le cénobite, que ce regard paraît remplir de trouble. La Napolitaine n'y met cependant pas de malice. Bien découplée, elle a pris une pose pleine de naturel et de grâce; son geste, l'expression de sa physionomie n'indiquent aucune préméditation de coquetterie. Au contraire, tout est naïf, simple, décent. C'est l'attitude d'une personne qui accomplit un soin pieux, confondant dans son âme le respect que lui inspire celui qu'elle vient visiter, et le sentiment de dévotion dont elle est animée. Les lignes du visage dessinent un ovale superbe; un mouchoir serré sur la tête, de manière à faire ressortir les formes amples et soutenues du crâne, se répand en plis négligés sur les épaules; les ajustements sont du goût le plus distingué, du choix le plus heureux, et je

ne vois pas, dans l'œuvre entier du maître, une figure plus complète et mieux entendue que celle-ci. C'est la beauté vraie, réelle, avec des accents prononcés de nature, sans parti pris de convention traditionnelle. Le moine est remarquable, lui aussi, mais à un degré moindre que la fille d'Ischia. L'expression de confusion et d'agitation contenue qu'éprouve l'anachorète est bien rendue, et l'artiste a montré là un grand tact, beaucoup d'esprit et de réserve. Ce tableau a figuré à Paris à l'exposition de 1827.

Léopold Robert était d'un rigorisme sévère. Son chaste pinceau ne s'aventurait jamais dans des licences qui pussent éveiller les sens ou flatter le cynisme de la foule. A propos des *Jeunes Filles de San-Donato*, il écrivait le 12 septembre 1827 : « Quelques personnes ont trouvé dans ce « tableau un peu de liberté; ce n'a été nullement mon intention. Cepen- « dant, pour ne pas faire toujours des figures vêtues de la tête aux pieds, « j'ai peint deux jeunes filles qui se déshabillent pour se baigner. Je les « ai supposées dans un endroit entièrement retiré, où elles ne doivent « craindre aucun regard curieux. » Ce sont là des scrupules très-exagérés; cette toile est de la décence la plus irréprochable; il n'est pas possible d'y saisir l'indice d'une intention immodeste. Des deux Italiennes, l'une est assise sur un tertre, à droite, le corps de profil, la tête de face, souriant avec une grâce ingénue; l'autre est debout; elle défait sa ceinture. Dans cette petite composition, d'un agencement bien trouvé et très-simple, il règne un silence et un calme parfaits, beaucoup de convenance et de sérénité; ces jeunes filles ne redoutent pas les yeux indiscrets, elles ne cherchent pas non plus à se faire voir; elles sont confiantes, libres de soucis, et, sans contrainte, avec la plus entière sécurité, elles s'apprêtent à se livrer à leurs ébats naïfs.

Les Petits Pêcheurs de grenouilles ont été exposés en 1831, en même temps que *les Moissonneurs;* à côté de cette toile célèbre ils ont été très-remarqués.

Dans son livre, si bien fait d'ailleurs, sur Léopold Robert, M. Feuillet de Conches donne une description inexacte des *Petits Pêcheurs*. Voici ce qu'il dit à ce sujet : « Le plus âgé tient en main sa ligne intacte encore, « tandis que le plus jeune, penché vers la terre, gémit sur sa ligne bri- « sée. Quelques esprits délicats virent dans le ton mélancolique et « l'à-propos de cette composition une allégorie douloureuse où Léopold « avait retracé le souvenir de la vie brisée de son frère Alfred. » La gravure qui accompagne cet article permet au lecteur de rectifier lui-même cette description. Ainsi l'enfant dont la ligne est cassée n'est pas incliné vers la terre, et il ne gémit pas. Ses yeux, au contraire, sont fortement

fixés sur un point placé en dehors du cadre, et c'est évidemment sur celui qui a mis son roseau en pièces qu'il attache son regard. Il se tient près de son aîné, qui semble l'avoir attiré à lui dans un mouvement de tendresse touchante. Les deux frères paraissent avoir la même pensée, plus forte, plus visible cependant chez le jeune, parce que c'est lui qui a été directement offensé. Le coupable a fui; il va sans doute disparaître derrière quelque pli de terrain; mais les enfants l'ont signalé et reconnu, ils ont suivi ses traces, et sûrement un jour ils le joindront pour le punir de sa méchante action. En effet, il y a dans l'œil et la lèvre de ces enfants comme une expression de menace, de colère, comme une promesse de vengeance. Voilà ce que représente ce tableau. La pantomime ne dit rien de plus. Au fond de cette petite scène n'apparaît ni en souvenir, ni en pressentiment, aucun drame lugubre, et la relation poétique qu'on a prétendu établir entre la ligne brisée et la mort du frère de Léopold Robert n'a pas la plus mince raison de subsister.

Quant à l'exécution de ces trois tableaux, elle répond à peu près à celle des meilleures œuvres de l'artiste. Ce n'est pas une peinture lestement faite, enlevée au courant du pinceau; sur ces toiles la brosse ne s'est pas jouée, allant des caprices de la mode aux hasards de la fantaisie. Léopold Robert, qui n'était ni hardi ni entreprenant, aimait peut-être chez les autres les prestiges du travail, mais il ne les recherchait pas pour lui-même. Son tempérament un peu sombre, son caractère grave et recueilli le conduisaient dans des voies où il ne devait rencontrer nulle part ces impressions vives et imprévues, ces coquetteries chatoyantes qui font souvent tout le succès d'un peintre, et son crayon recherchait moins le contour uni et propre que la forme bien entendue, bien raisonnée, sans exagération dans la finesse des attaches, le développement ou le jeu des muscles. Il dessinait et peignait posément, sérieusement, au milieu de méditations mûres et savantes, quelquefois un peu âpres. Pour ses compositions, il aimait les lignes sagement équilibrées, noblement cadencées, sans brisures trop brusques, sans choc trop violent de silhouettes contraires. Les soins qu'il prenait en vue d'arriver toujours à l'élévation du style, à une sorte de perfection linéaire, l'ont même conduit à donner quelque chose de sculptural et de trop solennel à la disposition de ses groupes; mais, prise isolément, chacune de ses figures a une pose simple et facile; d'autre part, le geste est clair et intelligible, et les personnages peuvent se mouvoir à l'aise dans leurs vêtements, sans être à la torture ou trop au large. Son pinceau ne prétendait pas à l'indépendance. Au lieu de précéder l'idée, il la suivait pas à pas, soit qu'elle se produisît du premier jet, ce qui était assez rare, soit qu'elle fût rebelle à se manifester, et le peintre, par exemple, ne pla-

çait un ton sur la toile, ou n'insistait sur un trait qu'après en avoir apprécié longtemps le fort et le faible dans sa pensée vigilante. Aussi sa peinture a-t-elle un aspect positif et précis qui n'est pas exempt de quelque dureté. Malgré cela, elle appartient à un ordre tout à fait supérieur. Bien que procédant d'un grand principe de vérité, l'artiste tendait surtout à la représentation d'une nature de choix, et comme il rêvait pour les héros de ses toiles les types les plus parfaits, les attitudes les plus aisées et en même temps les plus fières et les plus élégantes, les corps les plus beaux et aussi les visages les plus expressifs, son esprit parfaitement éclairé le guidait, les voix toujours émues de son cœur soutenaient son inspiration, et les modèles qui posaient devant lui étaient sans doute fixés sur la toile, mais embellis de grâces singulières, filles légitimes de son imagination. Il s'était livré corps et âme au culte du vrai dans ce qu'il a de beau, de grand et de noble, de même que d'autres donnent tête baissée dans ce qu'il a de violent et de passionné, ou bien de commun et de trivial.

Dans le choix et l'exécution des détails, Léopold Robert apportait le même discernement, le même sentiment de recherche. Les trois tableaux qui nous occupent laissent voir des accessoires touchés avec un art remarquable : la lumière resserrée ici, large ailleurs, est toujours placée au bon endroit, d'une main ferme et attentive, sans tâtonnements comme sans précipitation, avec sobriété et réflexion. On ne saurait faire mieux, ni à aussi peu de frais, et ici le pinceau, pour n'avoir pas agi en toute liberté, enchaîné au contraire à la volonté du peintre, n'en a que des allures plus magistrales.

L'aspect des *Petits Pêcheurs* manque peut-être de charme. Les contours sont secs, cernés, un peu métalliques; il y a dans les clairs des duretés, dans les ombres des lourdeurs. Le paysage n'est pas non plus agréablement traité : le ton en est triste et pesant, l'effet monotone, l'exécution pénible, pour ainsi dire maladroite. Dans *l'Ermite du mont Époméo*, la robe du moine est d'une localité opaque, le ciel est aigre et cru. Ces défauts, fâcheux sans doute, sont heureusement atténués par la vivacité et l'intelligence des expressions, la fermeté du modelé, la distinction du dessin, la décision des mouvements. Le tableau des *Jeunes Filles de San-Donato* est le plus complet. C'est aussi celui que l'artiste semble avoir le moins travaillé. On dirait que la pensée en ayant été dès l'abord nettement définie, la main du peintre a su la traduire sans effort et sans peine. Nulle part l'harmonie n'est rompue, soit par des clairs trop intenses, soit par des ombres trop épaisses. Les contours, arrêtés sans sécheresse, se fondent souvent dans une demi-teinte habilement ménagée,

et la brosse, presque vive, presque souple, a accompli cette fois sa tâche sans trahir une hésitation, encore moins une défaillance.

De ces trois tableaux, celui des *Petits Pêcheurs* est le seul dont l'état puisse donner des inquiétudes; on y remarque en effet des gerçures qui pourront bien quelque jour s'étendre et tout envahir. Depuis deux ans, il ne paraît pas néanmoins que le mal ait fait des progrès sérieux. Quant aux deux autres, ils semblent très-sains, et à part des tons d'ombres qui se sont obscurcis, on les croirait enlevés d'hier seulement du chevalet du peintre.

La collection de Feltre renferme soixante-dix-sept tableaux, quatre dessins et trois bustes en marbre. L'un de ces bustes, celui d'Elfride Clarke de Feltre, morte en bas âge, a été finement exécuté par Rutxhiel. — Les autres, ceux du duc et du comte de Feltre, sont dus au ciseau de M. Jaley. L'inauguration de cette galerie a eu lieu au mois de mai 1854.

OLIVIER MERSON.

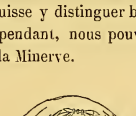
LA MINERVE DU PARTHÉNON

V

Les données que nous venons d'emprunter à la statuette du temple de Thésée sont confirmées pleinement par d'autres monuments dont s'étaient servis déjà MM. de Luynes et Simart.

Un type aussi célèbre que celui du colosse d'or et d'ivoire du Parthénon a été bien des fois reproduit dans l'antiquité. Beaucoup de cités et de princes, par exemple, l'ont fait figurer sur leurs monnaies. Malheureusement ces imitations numismatiques sont presque toujours de trop petite dimension pour que l'on puisse y distinguer bien clairement les détails.

Sur deux monnaies, cependant, nous pouvons reconnaître toutes les parties de l'ajustement de la Minerve.



La première est un tétradrachme du roi de Syrie, Antiochus VII Évergète[1], frappé dans la ville d'Antioche, qui possédait dans un de ses temples une copie du chef-d'œuvre de Phidias[2]. Le revers de ce tétradrachme, que nous avons fait seul graver ici, représente ce simulacre. La Minerve y est dans la même attitude que notre statuette; on distingue

1. Müller, *Denkm. der alten Kunst*, t. II, pl. XIX, n° 203. — Gerhard, *Minerven-Idole*, pl. IV, n° 3.

2. Ottfried Müller, *Antiq. Antioch.*, p. 63 et 107.

dans son costume l'égide, l'*ampechonium* et la tunique talaire. La lance paraît appuyée sur le bras de la déesse, plutôt que tenue à la main.

Le second exemple numismatique que nous voulions citer est une pièce de bronze de Sardes de Lydie, qui fait partie du musée Hunter à Glasgow[1]. On y distingue clairement les mêmes particularités d'attitude et de costume que sur le tétradrachme d'Antiochus VII; seulement, la lance y est tenue évidemment par la même main que le bord du bouclier. Il en est de même dans le champ d'un tétradrachme d'Athènes dont nous aurons

l'occasion de donner plus loin le dessin, et sur une pièce de bronze frappée dans la même ville à l'époque impériale[2].

Mais un monument beaucoup plus précieux que ces monnaies est un bas-relief du meilleur style, de l'époque d'Alexandre environ, découvert à Athènes et conservé dans le musée du temple de Thésée. Nous reproduisons ici ce bas-relief, quoiqu'il ait été plusieurs fois gravé[3]. Mais il nous semble que la comparaison en est indispensable avec la statuette qui sert de guide à notre étude.

Ce bas-relief représente l'Athéné Parthénos Nicéphore ayant, à côté d'elle, un personnage viril, le haut du corps nu, la partie inférieure du torse et les jambes enveloppées d'un manteau, appuyé sur un bâton, dans l'attitude que les monuments donnent d'ordinaire à Esculape. Le costume de cette Minerve, où MM. Schœll, Gerhard et de Luynes ont déjà reconnu, avec pleine raison, une imitation de la statue de Phidias, est le même que celui de notre figure. L'attitude est aussi pareille, avec les différences, toutefois, que nécessitait le transport d'une figure composée de ronde bosse dans un bas-relief. La plus notable de ces différences, à part celle de la place assignée au serpent dont nous chercherons à nous rendre compte plus loin, est dans la position du bras droit soutenant la Victoire.

1. Combe, *Mus. Hunter,* pl. XLVII, n° 13.
2. Beulé, *les Monnaies d'Athènes,* p. 258.
3. Schœll, *Archæol. Mittheil.,* I, 3, p. 60. — Gerhard, *Die Minerven-Idole,* pl. V, n° 6. — Le Bas, *Voyage en Grèce,* monuments figurés, pl. XXXIX.

L'avant-bras, dans le bas-relief, est devenu complétement horizontal, et c'est là que M. Simart a copié celui de sa statue. L'artiste qui a sculpté ce monument a totalement supprimé la lance.

Nous voici bien édifiés, je crois, sur le costume, l'ajustement général et la pose de la Minerve chryséléphantine. La connaissance que nous

venons d'en acquérir va nous permettre de rattacher désormais avec sûreté au type créé par Phidias toute une série de statues antiques plus ou moins mutilées qui existent dans les diverses collections de l'Europe, et dont des restaurations inintelligentes ont absolument dénaturé la composition. Les érudits et les artistes qui se sont occupés jusqu'ici de rétablir, par le dessin ou par la sculpture, la Minerve du Parthénon, n'ont cité parmi les statues des musées aucune qui leur parût une copie ou une imitation de ce type. Cette absence de reproduction d'une figure célèbre entre toutes les autres était de nature à surprendre beaucoup, surtout lorsque nous savons, par des exemples très-multipliés, qu'il n'y a pas une statue, quelque peu renommée, d'un des maîtres de l'art qui n'ait été copiée à l'infini dans l'antiquité. Nous sommes à même, pensons-nous, de combler cette lacune : la cause en était uniquement aux maladroites additions des restaurateurs dont on ne s'était pas jusqu'ici abstrait assez complétement.

Nous allons énumérer toutes les statues qui nous paraissent devoir

être rapportées au type du colosse de l'Hécatompédon. Pour quelques-unes, nous joignons des figures au trait qui mettront tout de suite à même de juger de l'exactitude de nos conjectures.

1° Statuette en bronze de la villa Albani (Clarac, *Musée de sculpture*, n° 845).

Le costume est pareil à celui de notre Minerve, si ce n'est que l'égide y descend un peu plus bas et touche presque à la ceinture. Ce qui reste de l'attache des bras indique bien la même attitude; le bras gauche pendant avec la main appuyée sur le bouclier, le droit étendu pour supporter la Victoire. Le bras gauche, dans l'état où la statuette se présente dans la collection Albani et où elle a été figurée par Clarac, a été restauré dans sa véritable pose; le bras droit a été rétabli comme si la déesse s'appuyait de ce côté sur la lance.

Cette figurine porte un casque très-orné et d'une forme curieuse, sur lequel nous aurons à revenir plus tard.

2° Statue en marbre provenant de la collection du cardinal Albani,

actuellement dans le musée du Capitole à Rome (*Mus. Capit.*, t. III, pl. XI. — Clarac, n° 860).

L'artiste auteur de cette statue a, comme celui qui exécuta la figurine précédente, introduit une variante assez notable dans la forme de l'égide. Il l'a faite beaucoup plus petite que dans le modèle primitif.

La tête et les bras manquaient lorsqu'on découvrit cette statue. Les restaurateurs y ont adapté une tête antique, d'origine différente et d'un autre style. Quant aux bras, ils ont été suppléés de la manière la moins intelligente; le gauche, au lieu d'être tombant, a été replié et garni d'un petit bouclier rond de dimension ridicule; le droit a été rétabli tenant la lance tout auprès du fer. Mais ce bras ne s'adapte aucunement avec le tronçon antique encore subsistant, et, au point de suture de la partie ancienne avec la restauration, point qui correspond juste à la jonction du biceps et du deltoïde, il y a une dépression d'après laquelle on peut reconnaître avec certitude que le bras antique n'était pas élevé comme celui qu'ont ajusté les restaurateurs, mais bien abaissé, comme dans la statuette du temple de Thésée.

3° Statue en marbre de petite dimension, au musée de Dresde (Leplat, *Augusteum*, pl. LI. — Clarac, n° 862).

Cette statue est gravée dans Leplat et dans Clarac avec la tête, les bras, le bas de la tunique et les pieds de restauration moderne. La tête est tout à fait de fantaisie; le mouvement du bras gauche a été bien compris, mais on le fait s'appuyer sur un bouclier dont la forme n'a rien de

commun avec les modèles antiques; en revanche, le restaurateur a mal rétabli l'avant-bras droit qu'il a légèrement relevé pour lui faire tenir une lance.

Aucune figure, pour les vêtements, n'est plus absolument conforme au type de Phidias révélé par la statuette du temple de Thésée. On y remarque, ce qui n'est aussi bien rendu dans aucune des autres statues que nous passons en revue dans ce moment, le nœud que la ceinture forme par devant et la disposition de l'égide en deux plaques. Cette égide est, du reste, ornée d'écailles, et elle a les mêmes dimensions que sur le monument qui a donné lieu à ce travail.

4° Autre statue du musée de Dresde (Leplat, pl. XXVI. — Clarac, n° 861).

Les restaurations comprennent dans cette statue les mêmes parties que dans la précédente. La disposition de l'égide est la même; on y retrouve aussi le nœud de la ceinture. Mais le mouvement des jambes est différent, et s'éloigne quelque peu du type de la statuette athénienne.

5° Statue en marbre, de travail grec, conservée à Naples au musée Bourbon, sous le n° 82 (Clarac, n° 888 D).

C'est la plus belle des répétitions du type dont nous recherchons les

traces; c'est aussi la plus libre. L'artiste y a, en effet, retourné la pose du modèle qu'il imitait. Au lieu de la main gauche, c'est la main droite qu'elle appuyait sur son bouclier, et c'est de la gauche qu'elle tenait la Victoire. La tête et les bras manquaient quand on la trouva. On y a mis une tête antique, mais qui jure avec le reste de la statue. Quant aux bras, ils ont été refaits sans que le restaurateur se doutât de leur position primitive. Cependant, pour le bras droit du moins, il eût dû être averti par les restes du bouclier qui se voient encore auprès des pieds de la Minerve. A côté de ces traces du bouclier on reconnaît aussi avec certitude la queue du serpent dont la présence achève de bien caractériser une imitation du type créé par Phidias en or et en ivoire.

6e Statuette de bronze trouvée à Industria, maintenant au musée de Turin (Clarac, n° 848 A).

C'est une figurine étrusque dont le rapport avec la composition du

colosse de Phidias est certain. Le costume est le même, l'attitude semblable. Les accessoires seulement sont absents; mais on rétablit facilement le bouclier sur lequel s'appuie la main gauche, et la Victoire qu'attend la main droite étendue.

La seule variante qu'ait introduite l'artiste étrusque et dans laquelle il ait révélé le cachet de son origine est le casque à trois grandes aigrettes détachées, si fréquent sur les bronzes de l'Étrurie, dont il a affublé sa répétition du chef-d'œuvre de l'artiste athénien.

7° Statue en marbre du musée Chiaramonti, à Rome (Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, t. I, pl. I).

La tête en est antique, mais rapportée et provenant d'une autre statue. Les bras sont modernes. Le restaurateur s'est bien aperçu que le gauche s'appuyait sur un bouclier; quant au droit, il lui a fait tenir une lance. Visconti, d'après l'expression de la tête, qu'il disait cependant lui-même rapportée, pensait que cette statue avait dû représenter Minerve *Pacifère,* et que l'on aurait dû lui mettre un rameau d'olivier à la main. Nous croyons qu'il faut plutôt y voir une copie romaine et fort médiocre de l'Athéné Parthénos, et que le bras gauche eût dû être rétabli portant la Victoire.

Visconti a également donné le nom de *Minerve Pacifère* à une statue du Louvre dont la pose offre une assez grande ressemblance avec celle-ci (Clarac, n° 869). Mais une circonstance du costume la sépare bien nettement de la statue du musée Chiaramonti. Celle du Louvre est vêtue de même de la tunique talaire et de l'ampéchonium, mais sa tunique a des manches boutonnées sur l'épaule, tandis que celle de la statue de Rome est sans manches aucunes, comme la tunique de la Minerve du temple de Thésée et celles de toutes les figures que nous venons d'énumérer. Nous serions assez disposé à reconnaître l'exactitude du nom de *Pacifère* donné à la Minerve du Louvre, si cependant nous n'étions obligé de remarquer qu'elle porte l'égide et que l'absence de cet attribut paraît être une circonstance caractéristique du costume de la *Minerve Pacifère* sur les monnaies impériales romaines, circonstance qui se reproduit sur plusieurs statues des musées de l'Europe (Clarac, nos 884, 885, 899).

8° Statue en marbre du musée du Louvre, connue sous le nom de la *Minerve au collier* (Clarac, n° 846).

Les bras de cette statue sont une restauration moderne, qui semble due au même ciseau que celle de l'Amazone blessée: nous les avons supprimés. Nous y avons laissé la tête qui est antique, mais rapportée d'une autre statue et ne se raccordant pas bien avec les parties subsistantes du col. Ce qui nous a décidé à la laisser, c'est que, par une coïncidence sin-

gulière, cette tête a été empruntée à une autre statue qui reproduisait aussi le type créé par Phidias.

Les statues que nous venons d'énumérer diffèrent certainement beaucoup entre elles par certains détails accessoires, par la nature de leur exécution, par le style et le fouillé des draperies, mais elles reproduisent toutes certainement le même type. Il suffit de passer en revue les diverses copies ou imitations que l'on possède dans les musées de l'Europe de certaines figures très-célèbres dans l'antiquité, de la Vénus de Cnide par exemple, pour voir que ces statues, sortant du même type, présentent entre elles d'aussi fortes différences qui tiennent à la variété des artistes qui les ont exécutées. Toutes celles que nous avons passées en revue nous semblent avoir, dans leur état primitif, reproduit avec plus ou moins de fidélité et de bonheur la composition du colosse exécuté sous l'administration de Périclès pour l'ornement du Parthénon. Nous ne savons pas si le jugement des érudits ratifiera en tout ou en partie nos conjectures

pour une interprétation de ces statues, toute différente de celles qu'avaient adoptées les restaurateurs, et qu'en général on avait fort peu contestées. Cependant nous ne désespérons pas de faire admettre ces conjectures.

Ce qui nous paraît du moins certain, c'est le rapprochement qu'on peut faire entre le type qui nous est révélé par la statuette du temple de Thésée et les figures de Minerve, que nous retracent quelques bas-reliefs d'Athènes, bien que ces Minerves n'aient ni la Victoire, ni le serpent. La réputation du colosse de Phidias était telle que les artistes athéniens l'imitèrent souvent lorsqu'ils avaient une Minerve à faire, dans un bas-relief ou autrement; ils en reproduisirent le costume et l'attitude, supprimant seulement quelques-uns des attributs et modifiant un peu le geste de la déesse pour la faire entrer dans le cadre de leur composition.

Nous citerons comme exemples deux morceaux du plus beau style, qui font tous deux partie du dépôt d'antiquités de la ville d'Athènes.

C'est d'abord un bas-relief représentant Minerve debout, recevant un sacrifice que lui offre un nombreux groupe d'hommes, auxquels l'artiste a donné une taille de beaucoup inférieure à celle de la déesse, pour marquer par un signe matériel la supériorité de la nature divine sur la nature humaine[1]. La Minerve de ce bas-relief est vêtue, comme la nôtre, de la tunique talaire et de l'ampéchonium avec une ceinture serrant ses vêtements à la taille; elle a l'égide divisée en deux plaques, au point de jonction desquelles est le gorgonium, et elle appuie sa main gauche sur le bouclier debout à côté d'elle.

Il est vrai que l'on peut signaler, entre cette figure et la statuette retrouvée par mon père, une différence de costume, c'est-à-dire des manches larges et boutonnées en dessus à la tunique. Ces malheureuses manches nous ont fait hésiter un moment. Cependant ce n'est pas là un détail assez capital pour nous arrêter, surtout à côté de la raison suivante. Il existait dans Athènes quatre statues principales de Minerve, correspondant à quatre formes diverses sous lesquelles était adorée la déesse; c'étaient ces statues que les sculpteurs reproduisaient plus ou moins exactement dans les bas-reliefs votifs, suivant que le vœu avait été fait à telle ou telle Minerve. Or, la Minerve de notre bas-relief n'est ni l'Athéné Polias adorée dans l'Érechtheum, laquelle était représentée assise, ni l'Athéné Promachos, dont le type est connu de tous, ni l'Athéné Seiras, dont M. Gerhard a fort ingénieusement reconstitué la figure; elle ne peut donc être que l'Athéné Parthénos, c'est-à-dire la Minerve de l'Hécatompédon.

1. Le Bas, *Voyage en Grèce*, monuments figurés, pl. XLVI.

Notre second exemple sera tiré d'un bas-relief découvert à l'Acropole, représentant Minerve, désignée par son nom, ΑΘΗΝΑ, debout entre Hercule, ΗΡΑΚΛΗΣ, et la personnification du Peuple athénien, ΔΗΜΟΣ, assise, au-dessus de laquelle Minerve élève le bras en signe de protection[1]. Ici la déesse a bien la tunique sans manches, mais la forme de l'égide est très-fruste et bien moins reconnaissable que dans notre premier exemple.

C'est encore l'Athéné Parthénos de Phidias qui a servi de première inspiration pour la Minerve du fameux candélabre Barberini, déposé au Vatican[2]. Mais, tout en conservant le costume devenu traditionnel pour

cette forme de Minerve, l'artiste a complétement changé son attitude. La déesse est enveloppée dans les replis d'un énorme serpent auquel elle donne à manger dans une patère. Les statues d'Hygie étant dans une pose analogue, on a généralement donné à la figure du candélabre Barberini le nom de Minerve *Medica* ou Hygie, déesse de la santé. Mais, comme l'avait entrevu Visconti et comme l'a établi M. Gerhard[3], il faut y voir plutôt la Minerve vierge n'ayant plus à ses pieds, comme dans la statue de Phidias, le serpent qui représente symboliquement le jeune Érichthonius, mais lui donnant la nourriture. « Les Athéniens, raconte Hérodote, « disent qu'un grand serpent, gardien de l'Acropole, habite le temple de « Minerve Poliade ; et non-seulement ils le disent, mais ils déposent pour « lui dans le temple, afin de servir à sa nourriture, une pâtée au miel[4]. »

1. Le Bas, *Voyage en Grèce*, monuments figurés, pl. XXXVII, n° 1.
2. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, t. IV, pl. VI.
3. *Minerven-Idole*, p. 26.
4. Herodot., VIII, 41.

VI

Il nous faut maintenant passer à l'examen des attributs accessoires qui complétaient le costume de la Minerve du Parthénon. Cet examen est nécessaire pour l'esquisse d'une restitution complète que nous avons entreprise ; malheureusement la statuette du temple de Thésée ne nous sera presque d'aucune utilité pour cette partie de notre étude. Tous ces accessoires, pour ainsi dire, y font défaut ; ceux qui étaient très-saillants, comme les ornements du casque et la figure de la Victoire, devaient probablement être rajoutés en bronze, mais ils n'ont jamais été placés, la statuette n'ayant pas été terminée. Pour les bas-reliefs ciselés sur la tranche des sandales, les proportions de cette figurine sont trop petites pour qu'on ait pu les y reproduire. Sur le bouclier seul, le monument découvert par mon père fournit des renseignements, et, on doit le reconnaître, ils sont tout à fait nouveaux et d'une haute importance.

Nous aurions peut-être, d'après cette raison, dû commencer l'étude de ces attributs par celle du bouclier. Cependant, pour nous astreindre à un ordre logique, nous débuterons par le sommet de la statue, et nous essayerons d'abord de reconstituer l'ornementation du casque, puis nous traiterons de la figure de la Victoire, et enfin nous nous occuperons du bouclier.

La question des ornements du casque est celle qui, dans les derniers temps, a donné lieu aux plus vives polémiques.

Pausanias dit simplement : « Au milieu du casque est la figure d'un « sphinx ; de chaque côté sont placés des griffons. »

Cependant l'illustre Eckhel a proposé[1] de reconnaître la tête de la Minerve de Phidias dans une pierre du cabinet de Vienne portant la signature du graveur Aspasius, ΑCΠΑCΙΟΥ. Cette intaille, gravée sur un jaspe rouge, représente une tête de Minerve coiffée d'un casque de grande dimension à trois aigrettes, supportées, celle du centre par un sphinx, et celles des côtés chacune par un animal ailé où l'opinion la plus générale voit un pégase. En outre, huit chevaux rangés sur une seule ligne saillent à mi-corps de ce casque au-dessus du front de la déesse, et les deux garde-joues relevés sont ornés chacun d'un pégase. L'auteur de la *Doc-*

1. *Choix de pierres gravées*, p. 45. — *Doctrina Numorum veterum*, t. II, p. 211.

trine des médailles a aussi comparé à la pierre d'Aspasius la tête des tétradrachmes d'Athènes du second système, dont le casque est décoré

dans le même principe, et il y a vu une autre imitation de la statue du Parthénon.

Quatremère de Quincy a pleinement adopté l'opinion d'Eckhel; elle a été reproduite par Millin dans sa *Galerie mythologique*; mon père y a donné son assentiment dans la *Nouvelle Galerie mythologique*; M. le duc de Luynes l'a fait adopter par M. Simart comme base de leur restitution de la tête de la Minerve chryséléphantine; enfin, les deux savants qui se sont le plus occupés des monnaies d'Athènes, en Italie et en Allemagne, MM. Cavedoni et Rathgeber, n'ont pas hésité à s'y ranger à leur tour.

Cependant M. Beulé a élevé de persistantes contradictions contre le rapprochement opéré entre la tête de la gemme d'Aspasius ou des tétradrachmes d'Athènes, et celle de la statue d'or et d'ivoire. Il y est revenu

à trois fois, d'abord dans son premier livre sur l'*Acropole d'Athènes*, puis dans sa critique de la Minerve de MM. de Luynes et Simart, publiée par la *Revue des Deux Mondes*, enfin dans son récent ouvrage sur *les Monnaies d'Athènes*, en variant quelque peu ses arguments, mais en maintenant toujours ses conclusions.

M. Beulé se fondait d'abord sur trois raisons pour prouver l'impossibilité d'un rapport entre la Minerve d'Aspasius et celle de Phidias :

1° La date récente de la pierre de Vienne indiquée, suivant lui, par la forme des lettres dans la signature ACΠACIOY. « C'est le C, dit-il, « qu'on trouve déjà au siècle d'Auguste, mais qui n'a guère été employé « en Grèce qu'au IIe siècle après Jésus-Christ; »

2° Le profil de la déesse pur, mou et un peu banal, qui semble dérobé « aux peintures de Pompéi; »

3° La recherche et la profusion des ornements du casque, circonstance qui indique évidemment, suivant M. Beulé, une époque de décadence.

Au premier argument on a opposé des exemples irréfragables, et qu'il eût été facile de beaucoup multiplier encore, établissant que les lettres lunaires pouvaient avoir été employées en Grèce dès le premier siècle de notre ère et même avant cette époque. Aussi M. Beulé a-t-il dû reconnaître lui-même que sur ce point il s'était trompé, ce qu'il a fait avec la plus grande loyauté. Du reste, la date où a pu travailler le graveur Aspasius est un fait secondaire dans la question; elle ne prouve rien pour l'époque du modèle qu'il a copié. Que ce soit au second siècle ou bien au temps d'Auguste, ou même à une époque antérieure, il n'en a pas moins pu imiter la Minerve de Phidias.

M. Beulé a renoncé aussi lui-même à son second argument, et, dans la *Revue des Deux Mondes*, il a rendu pleine justice à l'admirable style de la pierre d'Aspasius, après en avoir vu l'original au cabinet de Vienne. Le profil de cette Minerve n'a rien, en effet, de « mou et de banal; » au contraire, ce profil net et pur, ce nez droit et ferme, cette bouche grave et douce qui convient si bien à la déesse de la sagesse, ce menton aux solides assises, ce col carré et sculptural, ne peuvent être que l'imitation d'une œuvre des plus beaux siècles de la Grèce.

Reste le troisième argument; mais il n'a pas plus de solidité que les deux autres et M. de Calonne l'a pleinement réfuté.

Le cimier très-élevé, la triple aigrette se retrouvent sur un très-grand nombre de Minerves du plus ancien style et de la belle époque. Les huit chevaux saillant au-dessus du front, les pégases se rencontrent aussi très-souvent sur le casque de cette déesse, dès les temps les plus reculés. Phidias a donc parfaitement pu les employer.

Aussi, dans les deux dernières occasions où il a parlé de cette question, M. Beulé s'est-il restreint à un seul argument, le défaut de rapport entre la description de Pausanias et la pierre d'Aspasius. Celui-là est le plus fort de tous. Pour le réfuter, il ne suffit pas de prouver que la tête de l'intaille de Vienne est assez belle pour avoir été copiée sur un original de Phidias, que c'est la plus belle tête de Minerve connue. Phidias avait exécuté, en effet, pour l'île de Lemnos une Minerve que l'on avait surnommée par excellence *Callimorphos*[1], et dont la tête passait, on doit le conclure de ce surnom, pour la plus belle qui fût sortie de son ciseau. On pourrait penser, avec M. Gerhard, que la tête reproduite par Aspasius était celle de l'Athéné Callimorphos et non celle de l'Athéné Parthénos.

Ce qu'il faut donc démontrer pour réfuter l'argument de M. Beulé, c'est que le casque de la Minerve chryséléphantine du Parthénon avait bien les mêmes ornements que celui de l'intaille du cabinet de Vienne.

Remarquons d'abord, et c'est ici seulement que la statuette du temple de Thésée vient nous apporter un secours pour l'éclaircissement de cette question, mais un secours très-précieux, l'identité du type du visage de cette statuette avec le type des traits de la Minerve sur la pierre d'Aspasius et sur les tétradrachmes d'Athènes. Cette identité n'est pas de ces choses que l'on puisse exposer avec la plume, il faut le crayon pour la faire sentir, et elle ne ressort que de la comparaison des monuments entre eux. Mais nous engageons le lecteur à faire lui-même cette comparaison, dont nous avons mis tous les éléments sous ses yeux.

L'identité de type des deux visages est déjà un argument très-puissant en faveur de l'opinion d'Eckhel et de Quatremère. Existe-t-il, d'ailleurs, une différence si absolue entre les ornements du casque sur la pierre d'Aspasius et ceux que décrit Pausanias?

Oui, si l'on suit les descriptions les plus habituelles du jaspe de Vienne, d'après lesquelles les trois aigrettes seraient supportées par un sphinx entre deux pégases. Mais Eckhel avait cru d'abord y reconnaître *un sphinx entre deux griffons,* et cette manière de voir est pleinement confirmée par le nouvel examen auquel s'est livré M. le duc de Luynes sur la pierre originale. « La pierre d'Aspasius est si finement gravée, dit M. de « Calonne, que la loupe elle-même ne donne pas une certitude absolue sur « l'espèce d'animal qui décore le *lophos* latéral. Cependant un examen « attentif nous permet de provoquer une révision complète de la question. « En effet, si c'est un cheval, la tête de ce cheval est étrangement bus- « quée et ressemble beaucoup plus à celle d'un aigle qu'à toute autre, et

1. Pausan., I, XXXVIII, 3. — Plin., *Hist. nat*, XXXIV, 19.

« nous chercherions en vain son analogue parmi tous les monuments de « l'antiquité. De plus, les ailes du coursier, si coursier il y a, ont cette « forme recourbée en l'air et en avant que l'on donne habituellement à « celles des griffons. Elles diffèrent complétement de celles du pégase « beaucoup plus petit gravé sur le garde-joue... Ce qui est incontestable, « c'est que l'aspect général indique un griffon, et, si c'est un griffon, la « pierre d'Aspasius est d'accord avec la description de Pausanias. »

M. Henri Brunn, dans son récent travail sur les ouvrages des graveurs en pierres fines de l'antiquité, atteste aussi que la gemme d'Aspasius porte un griffon sous l'aigrette latérale[1].

Au reste, le type du jaspe de Vienne n'est pas unique. Beaucoup d'autres pierres gravées le reproduisent, et cela seul suffirait à prouver que la tête qu'elles retracent est celle d'un des plus célèbres simulacres de l'antiquité. Nous pouvons citer un camée du cabinet de France[2], une intaille sur cornaline du cabinet de Florence[3], une autre cornaline de la collection Barberini à Rome, portant le nom, rajouté par une main moderne, du graveur Apollodote[4], un camée du cabinet de M. le duc de Blacas, enfin une intaille inédite, du plus beau style, appartenant à la même collection,

dont nous pouvons donner ici le dessin, grâce à l'obligeance du possesseur.

Sur tous ces monuments, la figure du griffon ne saurait faire de doute, pas plus que sur un fragment de camée en pâte de verre conservé au cabinet de France, lequel reproduit encore le même type, mais avec quelques variantes[5].

1. *Geschichte der griechischen Künstler*, t. II, p. 473.
2. Charles Lenormant, *Trésor de numismatique et de glyptique*, nouvelle galerie mythologique, pl. XXIV, n° 13.
3. *Ibid.*, n° 15.
4. *Ibid.*, n° 16.
5. *Op. cit.*, pl. XXII, n° 1.

Voici donc le rapport qui s'établit beaucoup plus étroit qu'il ne semblait d'abord. Cependant il y a toujours l'objection de la présence des huit chevaux et des deux pégases des garde-joues dont ne parle pas l'auteur de la *Description de la Grèce*. Mais il faut noter ce fait que Pausanias ne mentionne pas tous les détails de la statue chryséléphantine : il n'en indique que les traits principaux. Nous avons déjà constaté le caractère incomplet de sa description pour les vêtements de la déesse. Il ne parle que du gorgonium d'ivoire et ne mentionne pas l'égide; il indique une seule tunique talaire, et la Minerve de Phidias était certainement vêtue de la double tunique. Il se tait aussi sur les bas-reliefs que Pline dit avoir orné les semelles des sandales. Quelle raison y a-t-il pour qu'il n'ait pas omis des détails dans la description du casque?

Il est certain qu'un sphinx et deux griffons sur le casque ne sont pas un couronnement suffisant pour le sommet d'un colosse de près de quarante pieds de hauteur dans lequel la richesse des ornements avait été poussée jusqu'à la plus extrême profusion. La raison qui nous a empêché de croire que l'égide ait pu présenter deux vastes plaques absolument unies, s'oppose également à ce que nous admettions un casque sur lequel aucun ornement et aucune saillie ne viendraient rompre l'éclat uniforme de l'or, depuis le front de la déesse jusqu'au cimier.

En effet, quoi que M. Beulé ait dit à l'encontre, Quatremère de Quincy a parfaitement défini le caractère et la nature de la statuaire chryséléphantine lorsqu'il a écrit : « L'influence que l'espèce de la matière et du « travail analogue à elle peut avoir eue sur le style des statues, fut cer- « tainement sensible à l'égard des ouvrages qui firent partie de cette divi- « sion de l'art de la sculpture qu'on appela *toreutique*. Si donc la Minerve « du Parthénon fut d'or et d'ivoire, si elle fut un composé de toutes les « richesses extérieures de l'art, cette seule considération nous conduit à « chercher les analogues de cette statue dans celles des figures de Minerve, « où brille à la fois le style le plus riche, le plus varié et le plus abondant « en détails. »

Ces détails étaient tellement multipliés que les sandales mêmes de la déesse portaient des bas-reliefs sur la tranche de leurs semelles. M. Beulé reconnaît que Phidias avait eu raison d'agir ainsi, et que ces détails insolites étaient commandés par les dimensions colossales de son grand ouvrage. « Faire diversion, dit l'ingénieux auteur de l'*Acropole*, occuper « la curiosité, la charmer par une série de sujets, c'était plus que de « l'art : c'était une nécessité. » Mais on a déjà fort bien retourné cet argument contre lui-même. « Serait-il de la bonne époque, lui a-t-on « dit, d'orner la chaussure des déesses et de n'orner point leur tête? Le

« front aurait-il moins de noblesse que les pieds? Ce qui est destiné à « être vu de loin devrait-il n'offrir que des surfaces planes, tandis que « les parties plus rapprochées de l'œil seraient modelées et sculptées à « l'infini? »

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la pierre d'Aspasius; les tétradrachmes d'Athènes du second système ont aussi une grande importance dans la question. Bien que certains détails de l'ornementation du casque y soient omis pour la clarté, la tête qu'ils retracent est bien la même que celle du jaspe de Vienne. Or, est-il admissible que les Athéniens eussent abandonné leur type primitif et consacré pendant si longtemps, pour suivre la fantaisie individuelle de quelque artiste? Ils ont certainement copié, lorsqu'ils ont adopté leur nouveau type, la tête de quelque simulacre célèbre de leurs temples, et, parmi ces simulacres que nous connaissons tous, le seul auquel puisse convenir une coiffure aussi ornée est la statue chryséléphantine de l'Hécatompédon.

Maintenant, quelle raison put déterminer le peuple d'Athènes à placer un jour sur ses monnaies la tête de la Minerve de Phidias au lieu de la tête qui y avait figuré jusqu'alors? C'est ce que nous ne saurions dire, car il faudrait fixer préalablement la date où commença le second système de la numismatique athénienne. Eckhel pensait que le point de départ devait en être placé au temps de Périclès, mais il y a déjà longtemps que cette opinion a dû être abandonnée. M. Cavedoni suppose que le changement des types monétaires de la cité de Minerve a eu lieu vers la centième olympiade, lorsque Athènes s'unit à Thèbes contre Sparte; Ottfried Müller et M. Beulé lui assignent pour date la mort d'Alexandre et le commencement de la guerre Lamiaque; M. Boeckh incline pour une opinion analogue. Enfin, mon père, lorsque la mort est venue le surprendre, s'occupait d'un travail sur les monnaies d'Athènes pour lequel il n'a malheureusement laissé que très-peu de notes; son opinion était que les premières pièces du second système avaient dû être frappées en 338 avant Jésus-Christ, lorsque toutes les forces d'Athènes se mirent en mouvement pour cette guerre qui aboutit à la bataille de Chéronée. L'opinion de mon père serait la seule qui permettrait de rendre compte d'une manière toute naturelle de l'adoption de la tête du colosse chryséléphantin. Le grand effort des Athéniens avant Chéronée coïncide, en effet, exactement avec l'anniversaire séculaire de la dédicace de la Minerve de Phidias; car cette statue fut dédiée en 438 avant Jésus-Christ, l'an III de l'olympiade LXXXV, sous l'archontat de Théodore [1].

1. Cf. Sillig., *Catal. artif.*, p. 332-334.

Consultons enfin les monuments que nous avons vus dans le paragraphe précédent retracer les traits de la composition de Phidias. Le témoignage de ces monuments achèvera de décider la question en faveur de l'opinion d'Eckhel et de Quatremère.

Le bas-relief du temple de Thésée dont nous avons donné plus haut la gravure (p. 205) met sur la tête de la Minerve un casque très-élevé dont les proportions sont tout à fait d'accord avec la pierre d'Aspasius. Malheureusement cette partie du bas-relief est trop fruste pour que l'on puisse discerner les ornements du casque. Il en est de même sur l'autre bas-relief donné par M. Le Bas à sa planche XLVI. En revanche les statues nous fournissent des renseignements beaucoup plus certains. Deux seulement ont conservé leur tête. La première est le bronze du musée de Turin, gravé plus haut, où la Minerve est coiffée d'un casque à trois aigrettes très-développées, mais sans autres ornements. La seconde est le bronze de la villa Albani qui a justement sur son casque le sphinx, les deux griffons et les huit chevaux de la pierre d'Aspasius. Ce dernier fait, que l'on n'a pas encore cité dans la question, est, à nos yeux, entièrement décisif.

On devra donc, croyons-nous, dans toute restitution que l'on tentera de la Minerve de Phidias d'après les nouveaux documents, copier les ornements de la tête sur l'intaille d'Aspasius, comme l'a fait Quatremère de Quincy et comme l'ont fait MM. de Luynes et Simart. Seulement, dès lors que l'on admet que le jaspe de Vienne retrace l'effigie de l'Athéné Parthénos de l'Hécatompédon, il faut demeurer fidèle à ce type. Et nous croyons que l'on ne saurait être autorisé à y apporter des modifications, comme MM. de Luynes et Simart, qui ont, d'après des monuments étrangers, substitué aux pégases des géniastères, deux têtes d'Apollon radié.

On sera aussi en droit de mettre à la Minerve un collier et des pendants d'oreilles, comme sur la pierre d'Aspasius. Ce genre d'ornements donnés aux figures des divinités est très-fréquent sur les monuments d'époque archaïque et sur ceux des plus beaux temps. L'admirable fragment de statue de Minerve, découvert il y a une vingtaine d'années à Athènes[1], porte un collier. Le même bijou pare le col de la fille de Jupiter sur les plus anciens tétradrachmes d'Athènes, sur les statères d'or d'Alexandre le Grand, qui reproduisent la tête de l'Athéné Promachos élevée sur l'Acropole à la même époque que la statue chryséléphantine et par les mêmes artistes, sur les monnaies de Mallus et de Sigée. Les médailles archaïques de l'Arcadie et de la Phocide, celles de Syracuse, frap-

1. Le Bas, *Voyage en Grèce*, monuments figurés, pl. XXIII.

pées sous Gélon Ier, 420 ans avant notre ère, montrent des têtes divines portant collier et pendants d'oreilles. Les médailles de Syracuse, gravées par Cimon et Événète au temps de Denys le Jeune, prouvent que ce genre d'ornements était général à cette époque. Les médailles des Locriens-Opontiens et celles de Stymphale, frappées à peu près du même temps, portent la tête de Proserpine et celle de Diane ornées du collier et des pendants d'oreilles.

Si l'on admet, du reste, que le jaspe du cabinet de Vienne a conservé les traits de la Minerve de Phidias, il faut en répéter tous les ornements. Et les bijoux sont essentiels pour cette tête. On les retrouve sur les tétradrachmes athéniens de la seconde série. La tête, rajoutée à la Minerve du Louvre gravée plus haut, porte aussi un collier qui a fait donner à cette statue le nom de *Minerve au collier*. Or, on ne saurait contester que cette tête ne reproduise identiquement le même type que la pierre d'Aspasius. En effet, le casque y est surmonté du sphinx et des deux griffons, et on y voit en outre, surmontant le front, une rangée de huit saillies fragmentées qui indiquent la place des huit chevaux.

VII

Si nous avons combattu les opinions de M. Beulé sur l'ornementation du casque, nous nous rangeons à son avis pour la restitution de la Victoire, sur laquelle la statuette du temple de Thésée ne nous fournit non plus aucun renseignement.

Quelle était d'abord la pose de cette Victoire? Elle tenait, tous les monuments en font foi, une couronne, comme en tiennent constamment les Victoires placées dans la main des divinités. Mais était-elle tournée vers la Minerve, ou bien faisait-elle face au spectateur comme un acteur sur la scène? Les monuments lui donnent alternativement l'une ou l'autre attitude. Cependant la pose tournée vers la Minerve a pour elle les plus fortes autorités, le tétradrachme d'Athènes portant les noms des magistrats Dioclès, Mélittidès et Médéus, les bronzes de la même ville de l'époque impériale[1] une monnaie d'argent de Sidé de Pamphylie, où nous croyons lire le nom du satrape Tiribaze[2], la monnaie de bronze de Sardes, gravée

1. Beulé, *les Monnaies d'Athènes*, p. 258.
2. Duc de Luynes, *Numismatique des satrapies*, pl. III, n° 5, et pl. VII, n° 5.

plus haut (p. 204), le tétradrachme d'Antiochus VII de Syrie, gravé aussi plus haut (p. 203), le bas-relief d'Athènes (p. 207). D'ailleurs le simple bon sens indique cette restitution. Qu'était-ce, en effet, que l'Athéné Parthénos de l'Hécatompédon, sinon Minerve victorieuse de Neptune dans cette dispute que retraçait l'un des frontons du temple? sinon la déesse protectrice d'Athènes, celle qui lui avait donné de triompher à deux reprises de la barbarie : la première fois sur les Amazones, auprès de l'aréopage; la seconde fois sur les Perses, dans les champs de Marathon et dans le détroit de Salamine? C'est donc à elle que la couronne était due et que la Victoire venait l'offrir.

Sur ce point, MM. de Luynes et Simart sont d'accord avec M. Beulé; mais il n'en est pas de même au sujet du costume de la Victoire. M. Simart a placé dans la main de sa Minerve une Victoire demi-nue; M. Beulé voudrait qu'elle fût entièrement drapée. Ici les monuments ne fournissent pas d'indication. En général, les reproductions qu'ils contiennent de la statue de Phidias sont de trop petite dimension pour que l'on puisse y distinguer l'ajustement de la Victoire. Ceux où l'on aperçoit ce détail ne sont même pas d'accord. La monnaie d'argent de Sidé que nous venons de citer nous fournit une Victoire demi-nue. Le bas-relief du

temple de Thésée, quoique la figurine tenue dans la main de la Minerve y soit très-fruste, laisse encore assez clairement voir qu'elle était entièrement vêtue.

Mais, à défaut d'un témoignage plus positif des monuments, le raisonnement force à pencher pour ce dernier parti.

En effet, si les Victoires demi-nues se retrouvent sur des monuments presque aussi anciens que les Victoires complétement habillées, nous demandons que l'on nous en cite une seule dans les monuments athéniens de la belle époque. Ailée ou sans ailes, la Victoire est toujours entièrement vêtue dans les productions du ciseau des artistes d'Athènes, au Parthénon, dans les délicieux fragments de la balustrade du temple de Niké Aptéros, dans les bas-reliefs qui décorent certains décrets honorifiques rendus pour des villes ou des individus. La raison en est dans l'essence même de la religion athénienne.

Qu'est-ce, en effet, pour les habitants de la cité de Minerve que cette Victoire qui tient une si grande place dans leur culte, si ce n'est une nouvelle forme, une sorte de dédoublement de leur déesse protectrice Minerve, une Athéné Niké? Les auteurs anciens le disent formellement et les érudits modernes, particulièrement M. Gerhard[1], ont démontré l'exactitude de leurs témoignages sur ce point. Comment donc les artistes d'Athènes auraient-ils représenté à demi nue, et non dans un costume convenable par sa gravité, une divinité qui était à leurs yeux une seconde forme de la chaste déesse du Parthénon?

Il faut donc rendre à la Victoire placée dans la main de la Minerve chryséléphantine sa longue tunique, semblable à celle dont elle est revêtue sur le fronton oriental du temple. Il faut aussi changer la position de ses ailes et ne pas les laisser au repos, comme dans la statue de M. Simart. Le bas-relief gravé plus haut (p. 205) les donne entièrement ouvertes, la pointe élevée au-dessus de la tête de la Victoire, et le langage de Démosthène, appelant ces ailes ἀκρωτήρια, confirme pleinement ce que nous apprend le bas-relief. Le motif qui en ressort est, d'ailleurs, beaucoup plus poétique. La Victoire placée dans la main de l'Athéné Parthénos n'est pas au repos; elle tient la couronne tournée vers la déesse, elle a déjà déployé ses ailes, et elle va prendre son vol pour placer sur la tête de Minerve cette couronne, symbole de son triomphe.

Les auteurs anciens ne disent pas quelle était la dimension de la Victoire tenue par l'Athéné Parthénos; mais d'après la proportion relative de cette figure avec le colosse dans la main duquel elle était placée, sur tous les monuments qui en retracent les traits, on ne peut pas supposer qu'elle eût moins de six pieds. L'imagination est surprise par l'idée d'une statue de cette dimension placée à l'extrémité du bras d'un colosse, sans aucun support. Il fallait, pour obtenir ce résultat, un véritable tour de force d'ajustement et de calcul.

Voici comment Quatremère de Quincy arrive, par une série de raisonnements des plus ingénieux, à fixer approximativement le poids de la Victoire d'or et d'ivoire :

« Ce qui explique d'abord comment une aussi grande figure pouvait « être portée dans la main d'une autre, c'est, outre le mécanisme intérieur des armatures, la légèreté même des matières dont en général « était formée l'espèce de sculpture dont il s'agit.

« 1° L'or qu'on y employait étant de tous les métaux le plus cher, « cette cherté même commandait l'économie de la matière; 2° le métal

1. *Ueber Minerven-Idole*, p. 8 et 9.

« n'y étant pas fondu par grands morceaux, mais au contraire par petits « compartiments, on pouvait le réduire partout à une épaisseur à peu près « égale ; 3° le métal, reposant sur une âme de bois, n'avait pas besoin « d'une aussi grande solidité que s'il eût été isolé. Voilà pour ce qui « regarde l'or. A l'égard de l'ivoire, il s'appliquait aussi sur un noyau de « bois. En sorte que, lorsqu'on veut apprécier la pesanteur de ces statues, « il faut se les représenter comme étant de bois dans ce qui faisait leur « matière intrinsèque.

« Mais il faut encore se garder de penser que le bois y ait été plein ou « massif. Ces statues, au contraire, étaient creuses, comme je le prouve « ailleurs, comme la nature seule de l'ouvrage l'indique, et comme le « démontre un passage de Lucien, qui jette un si grand jour sur cette « fabrication.

« Le statuaire qui avait à exécuter, pour la placer dans la main d'un « colosse, la figure haute de six pieds à peu près qui nous occupe, pou- « vait donc en diminuer singulièrement la pesanteur, soit en évidant le « plus possible l'âme de bois, soit en y employant des bois d'une sub- « stance légère, soit en réduisant à son gré la matière des revêtements, et « en allégissant ses armatures; je ne serais pas éloigné de penser qu'on « aurait pu réduire à un poids de trois à quatre cents livres la Victoire « dont il s'agit. »

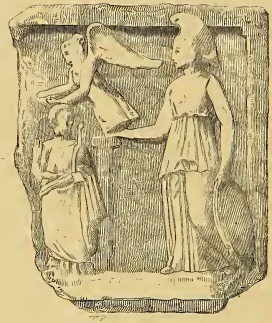
Même en admettant ces calculs, en supposant le poids de la Victoire allégé jusqu'à cette limite qui est la plus extrême, il n'en reste pas moins un porte-à-faux d'une hardiesse extraordinaire. Pour supporter ce poids de 3 à 400 livres, il fallait une armature métallique d'une très-grande puissance, et quelque forte qu'on la fasse, on n'aurait pu éviter de la voir briser au bout d'un certain temps, par l'effet de la charge placée à son extrémité, si l'avant-bras de la déesse avait été horizontal, comme l'a fait M. Simart. On n'arrive à une donnée possible qu'en supposant le bras oblique et très-rapproché du corps comme il l'est dans la statuette du temple de Thésée.

La manière dont Phidias, le premier sculpteur de l'antiquité qui ait appliqué à son art les connaissances mathématiques, avait calculé la portée du bras de sa statue pour qu'il demeurât inébranlable, n'était pas un des moindres sujets d'admiration dans ce chef-d'œuvre de la toreutique. Arrien [1] cite la manière dont la Victoire était placée dans la main de la Minerve de Phidias comme l'exemple le plus frappant de l'immobilité des

1. *Épict.*, *Diatrib.*, II, 18.

hoses matérielles, dont on ne saurait modifier en aucune façon la dispo-
tion sans en compromettre la stabilité.

Ici nous devons combattre l'opinion d'un habile antiquaire allemand,
. Bœtticher, qui, d'après un bas-relief rapporté d'Athènes par M. Ross et
nservé au musée de Berlin, a cru pouvoir établir que le bras qui tenait
Victoire dans le colosse du Parthénon n'était pas sans appui dans le
ide, mais posait sur une courte colonne dorique[1]. La colonne, dans ce



as-relief, ne supporte pas le bras de la Minerve; elle en est tout à fait
dépendante, et elle est d'ailleurs placée sur un autre plan. Nous croyons
e c'est simplement une de ces colonnettes doriques au sommet des-
uelles on plaçait des objets votifs, particulièrement des figures d'ani-
aux. C'était surtout à Athènes que ce genre de monuments était en
sage; sur les vases panathénaïques, Minerve est constamment placée
tre deux de ces colonnes surmontées chacune d'un coq, d'une chouette
d'un vase; on en a retrouvé plusieurs dans les fouilles de l'Acropole,
M. Ross a complétement éclairci cet usage dans une dissertation
éciale[2].

Nous ne saurions admettre non plus l'explication que donne M. Bœt-
cher pour le sujet du bas-relief de Berlin. Ce savant, dans un autre ou-

1. *Archeologische Zeitung*, 1857, p. 66-72 et pl. CV.
2. *Annales de l'Institut archéologique*, tom. XIII, 1841, p. 25-30.

vrage[1], a cherché à établir que, dans les statues qui portaient une Victoi à la main, comme la Minerve du Parthénon et le Jupiter d'Olympie, l Victoire était tournée vers le public, et qu'on faisait passer sous la cou ronne qu'elle présentait, dans une cérémonie solennelle, les vainqueur des jeux panathénaïques ou olympiques. Il y aurait mille objections faire contre cette hypothèse que ne confirme aucun témoignage formel d l'antiquité. Mais ce n'est pas ici le lieu d'en entreprendre l'examen. Quan même M. Bœtticher aurait raison de croire à cet usage, le bas-relief d musée de Berlin ne saurait s'y rapporter.

L'homme que couronne la Victoire placée dans la main de la Minerv n'a aucunement l'ajustement ordinaire des vainqueurs gymniques. A contraire, le *tribon* ou manteau qui l'enveloppe, le bâton qu'il tient à l main, forment le costume caractéristique employé par les artistes grec lorsqu'ils voulaient représenter un Démos ou la personnification d'u peuple. Il faut, d'ailleurs, se rendre un compte exact de la nature d bas-relief. C'est une de ces sculptures formant le couronnement d'u décret du peuple athénien gravé sur marbre, comme les fouilles d'Athène et particulièrement de l'Acropole en ont tant fait découvrir. Or, sur u semblable monument il ne faut pas chercher un athlète vainqueur. L seule représentation que l'on puisse y admettre est Minerve protégeai et couronnant le Peuple athénien, sujet analogue à celui d'un bas-relie que nous avons cité plus haut, ou bien la Victoire dans la main de l Minerve posant, sur le front d'un général vainqueur ou d'un citoyen bie méritant, la couronne d'or dont le peuple lui a décerné l'honneur.

En tous cas, c'est une de ces compositions comme nous en avons cité où la Minerve du Parthénon, tout en conservant ses attributs principau a été mêlée à un sujet, et, pour y cadrer plus convenablement, a vu so attitude modifiée. Nous ne croyons donc pas que l'on doive y cherche une preuve contraire au parti que nous avons adopté pour la pose de l Victoire.

FRANÇOIS LENORMANT.

1. *Zeitschrift für Bauwesen*, 1852, Berlin.

(*La fin au prochain numéro.*)

EXPOSITION DE TABLEAUX

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ANCIENNE

TIRÉS DE COLLECTIONS D'AMATEURS

Depuis nos articles sur l'Exposition de peinture française au boulevard des Italiens (livraisons du 1er et du 15 septembre), cette Exposition s'est renouvelée en partie. On a enlevé quelques douzaines d'œuvres, en général peu significatives, et l'on a ajouté près de cent tableaux et une quarantaine de dessins. Malgré cette petite révolution intérieure, d'ailleurs prévue, rien ne paraît changé dans ces lieux tranquilles. Les maîtres y sont toujours les mêmes maîtres, avec encore plus d'éclat et d'autorité. C'est toujours Watteau et Chardin, Fragonard et Boucher, Greuze et Prud'hon, qui règnent sur leurs contemporains, sans avoir désormais à craindre de chutes violentes. L'Exposition ainsi perfectionnée ne nous apprend donc guère rien de plus sur l'histoire de l'école française au XVIIIe siècle, mais elle nous éclaire encore davantage sur les qualités de plusieurs artistes de ce temps-là.

Du neuf, il y en a cependant : Grimou, Jean-Baptiste van Loo, Vien, et même des peintres qu'on ne rencontre point au Louvre, François de Troy et Jean-Baptiste Nattier.

Ce Jean-Baptiste, fils aîné de Marc Nattier, est un pâle imitateur des Romains et des Bolonais, de l'Albane surtout. Son *Triomphe de Galathée* est signé : *Nattier L'aisné*, 1724. De son frère Jean-Marc, nous avons aussi deux nouveaux portraits : celui de la comtesse de Neubourg, peint en 1749, et celui du duc d'Acre, peint en 1739. Il est remarquable que ce jeune duc d'Acre encuirassé reproduit encore le même type banal que Jean-Marc Nattier stéréotypait toujours dans ses portraits de femme.

François de Troy manque aussi absolument d'originalité. Son tableau représentant les portraits de la famille d'Avenne, le père, la mère et les

enfants, figurines entières groupées sous un portique à colonnes, rappelle beaucoup les compositions analogues de Mignard. Signé et daté 1709. Un autre portrait d'homme est daté de 1725.

Alexis Grimou avait des facultés de peintre, sans doute, un vif sentiment du clair-obscur, une couleur harmonieuse, parfois une touche libre et juste, mais il était peu imaginatif, et point du tout varié. Quelques bustes de femmes déguisées en pèlerines ou en chanteuses d'occasion, quelques buveurs aux traits épanouis, quelques portraits bizarrement accoutrés, c'est à peu près tout son œuvre. Rembrandt lui apparut souvent, mais à l'état de fantôme. Ce qu'il y a de profond et de solide dans le grand artiste hollandais échappa toujours au pauvre bohémien de Paris. Sa *Belle Pèlerine* de l'Exposition est une espèce de contrefaçon de la *Pèlerine* du Louvre (n° 271). On dit qu'elle vient de la vente de François Boucher. C'est peint comme une copie, très-doux de modelé, très-fondu de couleur, un peu rond de dessin, mais non pas sans harmonie et sans charme. Deux bustes qui paraissent peints d'après nature ont plus de fermeté et d'accent : celui qu'on intitule un *Jeune Garçon* est encore, à ce qu'on croirait, le modèle de la *Belle Pèlerine*, quoiqu'il porte une armure.

Les deux petits tableaux de Jean-Baptiste van Loo sont des réductions de ses peintures exécutées en 1730 pour l'église du couvent des Grands-Augustins : *l'Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III* (aujourd'hui au Louvre, n° 324), et *le roi Louis XIV, dans la chapelle du château de Versailles, conférant le même ordre à Louis de Bourbon*. Les grandes peintures, tapotées de touche et crues de couleur, ont un certain air de tapisseries grossières. Dans les réductions, ce procédé de la marqueterie est encore plus sensible, et l'on dirait que ces figurines ont été peintes d'après de petites maquettes en bois.

Le portrait de Vien peint par lui-même, en 1745, à Rome, donne la date de son arrivée dans cette ville, le 21 décembre de l'année précédente, comme lauréat de l'Académie. Trente ans après, en 1775, Vien retournait à Rome comme directeur, ayant déjà modifié les tendances de l'école française, et il emmenait avec lui, cette fois, le jeune David, qui allait bientôt décider une complète révolution contre l'art du XVIIIe siècle. Ce portrait de Vien tient encore tout naturellement au style et à la pratique de ses contemporains de Paris.

David lui-même commença par peindre à la mode du temps, avec plus de conviction toutefois que les artistes de son entourage. Le portrait de madame de Polignac, nouvellement ajouté à l'Exposition, est très-curieux comme renseignement sur son point de départ. Il doit avoir été peint

vers 1774, avant que David n'allât se métamorphoser à Rome, vers l'époque où Marie-Antoinette montait sur le trône et où son amie la belle duchesse de Polignac, née en 1750, pouvait avoir environ vingt-quatre ans. Le costume accuse aussi cette date, avec le bonnet chiffonné à rubans et le peignoir bordé de fourrure blanche. Le visage est supérieurement dessiné, et les petites mains sont exquises d'élégance. Le peignoir à raies blanches et les accessoires, on les dirait peints par un coloriste comme Chardin. Louis David, à part son système, était un habile praticien, et il l'a montré toutes les fois qu'il a travaillé d'impression, d'après la nature, par exemple encore, vingt ans plus tard, dans son *Marat*. Les systèmes, même les plus rationnels, sont perversifs en fait de beaux-arts.

Quatre dessins de Louis David, dont un excellent petit portrait de M. Godefroy, lavis rehaussé de crayon, et la première pensée de son *Homère chantant ses poëmes*, forcent aussi à reconnaître sa science solide et son entente grandiose de la composition, quand il ne tombe pas dans les fausses exagérations théâtrales.

D'autres maîtres, plus ou moins secondaires, ont encore gagné aux adjonctions récentes, par exemple Lépicié, avec un de ses chefs-d'œuvre (relatifs), *le Lever de Fanchon*, signé et daté 1773, appartenant à M. Chaix d'Est-Ange, peinture claire et naïve, mais sèche et mince ; — par exemple, Roslin, avec un beau portrait de sa fille, madame de Barmont, daté 1781 ; — Danloux, avec un portrait, grassement peint, de madame Le Foullon, poudrée et vêtue de blanc, et le gentil portrait de madame Danloux, en pied, se mirant devant la glace d'une cheminée; — François-Hubert Drouais, avec un portrait en buste de madame de Pompadour, qui peut être considéré comme un des plus authentiques et des plus ressemblants; — Hubert Robert, avec de grandes peintures décoratives qui devaient avoir un effet merveilleux aux lambris des anciens châteaux ; — Carle van Loo, avec un bon portrait du docteur Ledoux, signé et daté 1730 ; — Oudry, avec un prodige de *nature morte*, une basse appuyée contre un tabouret et occupant une toile large d'un mètre; ce devait être un trumeau ou un dessus de porte pour quelque salle de musique ; — Lemoine, avec un splendide portrait de femme, en robe bleue et en écharpe rouge. De Rigaud on voit aussi deux nouveaux portraits superbes, celui du cardinal Melchior de Polignac et celui du président de Bérulle ; par Largillière, un autre Bérulle, lieutenant général des armées du roi. Il y a bien encore, parmi les nouveautés, un magnifique portrait, — orfévre de la cour de Louis XIV, tenant dans ses bras un vase d'or ciselé, — catalogué sans nom d'auteur et qui ressemble assez à un Lefebvre ; — un prétendu portrait de madame de Pompadour, par Charles-Antoine Coypel, mais

ce n'est pas la marquise; — un fin Boilly, avec deux femmelettes dans un intérieur; — une horrible scène d'Orient, *le Marchand d'Esclaves*, par Jean-Baptiste Leprince; — un petit Debucourt et un petit Joseph Vernet, etc.

A présent, nous sommes à l'aise pour reprendre la pléiade privilégiée qui représente le mieux l'art du XVIIIe siècle, — de Watteau à Greuze et à Prud'hon.

Nous avions déjà le fameux *Gilles* de Watteau, appartenant à M. Lacaze, voici maintenant la fameuse *Naïade*, appartenant à M. Barroilhet. Elle est aussi de grandeur naturelle, mais à mi-corps seulement, jusqu'à la hanche, dont on aperçoit un gracieux contour. Quel dommage que le peintre n'ait pas continué jusqu'au bout des pieds cette figure sans voiles! La moitié supérieure qu'on voit fait regretter le reste. Cette femme, si belle en haut — *mulier formosa supernè* — devait finir par de belles extrémités féminines, par des pieds cambrés et sveltes comme ses mains agiles aux fins doigts retroussés.

Il paraît certain que c'est le portrait de madame de Jullienne, la tête du moins, cette tête charmante, vivement ciselée par des traits aigus à la pointe du nez et aux deux coins de la bouche en arc, modelée plein et ferme aux pommettes et au menton; le front pas trop haut, avec un jet de chevelure frisée aux tempes, une oreille mignonne cerclée d'un léger carmin, le cou arrondi avec ses naturels colliers de beauté, une chute d'épaules qui présage un torse splendide... est-ce là que s'arrête le portrait *d'après nature* de madame de Jullienne? Mais que le sein et les bras vont bien avec les épaules! Et les mains, ce sont bien les siennes, les mêmes, si particulièrement agaçantes, que Watteau donnait toujours à la même femme quand il l'employait pour sa Sylvie de la Comédie-Italienne ou dans ses groupes de galante conversation. Ce beau buste est tout d'une pièce : mettons que Watteau n'a pas inventé ce qui éclate depuis la naissance du cou jusqu'à la ceinture. La maîtresse de Henri II n'a-t-elle pas posé en Diane devant le Primatice, et des princesses n'ont-elles pas posé en Vénus devant Canova?

Madame de Jullienne est ici « sous la figure allégorique de la Seine, » ses deux mains reposant sur l'urne renversée d'où l'eau jaillit. Derrière elle, un massif de joncs et de plantes aquatiques. La tête presque de profil, ainsi que Watteau aimait à en dessiner les contours spirituellement arrêtés, s'enlève sur un fond de ciel azuré. Tout est en lumière et resplendit dans ce plein air qui convient aux nymphes. Vénus a horreur de l'ombre.

Comme couleur de la peau et modelé de la chair, ce chef-d'œuvre est

égal aux Rubens les plus éblouissants, et il ne perdrait point à côté de l'*Antiope* du Corrége. Que dire de plus? Il a été peint d'une pleine pâte, qui s'est émaillée avec le temps en une couche précieuse et inaltérable. Il faudrait au Louvre, avec *l'Ile de Cythère*, cette *Naïade* et le *Gilles*, et *les Amusements champêtres* appartenant à lord Hertford, et encore quelques petits bijoux de Watteau, pour que ce délicieux peintre prenne enfin dans l'école française le rang qui lui appartient.

Près de madame de Jullienne ainsi mythologisée est le portrait *présumé* de M. de Jullienne, en costume galonné d'argent, jabot et manchettes de dentelles, chapeau sous le bras, perruque en tête; fond de parc avec des feuillages sombres et quelques percées de ciel. L'homme est debout, vu jusqu'à mi-jambes, et de grandeur naturelle. Voilà qui est rare chez Watteau, et même incroyable! Watteau, qui était presque Flamand, aurait-il voulu rivaliser une fois avec le grand portraitiste formé à l'école d'Anvers, Nicolas Largillière? On sent, en effet, quelque influence de Largillière dans ce luxueux portrait. Mais est-il bien de Watteau? Nous supposons que les raffinés n'en sont pas tous absolument convaincus.

A première vue, l'authenticité est assez douteuse. La tête est vulgaire, sans esprit et sans distinction, — ce n'est pas là le défaut de Watteau! — durement peinte, avec des raies noires pour les sourcils, un ton de cœur d'acajou pour les chairs, le modelé sans dégradation et sans finesse; un masque immobile, avec une expression figée de je ne sais quelle jovialité banale. Mais peut-être cette tête est-elle repeinte, car tout le haut du tableau semble usé et alourdi par des retouches, quand Watteau est si léger et si transparent dans ses feuillages et dans ses ciels. Le costume, où l'argent se fond sur des nuances brisées, commence à être d'un coloriste, et il rappelle un peu certaines étoffes de Velazquez; à lui seul pourtant il ne prouverait pas encore Watteau.

Mais où Watteau se reconnaît, c'est dans la main droite du personnage, appuyée sur une balustrade et sortant en raccourci d'une manchette de dentelle chiffonnée. Cette main, adroitement dessinée dans sa pose difficile, modelée en pleine pâte, comme faisait Watteau par des accents de couleur, ne saurait être que de lui. Elle est de lui, et c'est une merveille. Le portrait entier serait-il donc une œuvre curieuse à ajouter au catalogue de Watteau? Finalement, nous n'en savons rien, et, après examen des signes de la peinture elle-même, il faudrait encore, pour constater l'authenticité, rechercher des confirmations dans la tradition des galeries et des ventes, dans les monographies publiées par divers écrivains spéciaux.

A M. Barroilhet appartient un autre Watteau, de qualité exquise, bien que le sujet ne soit qu'une espèce de motif de décoration, *l'Alliance de*

la Musique et de la Comédie, debout aux deux côtés d'un trophée de leurs attributs, surmonté du buste de Scapin. A gauche, Thalie, de profil; à droite, Euterpe, de face, une lyre sous le bras; ces figurines d'un pied de haut ont une désinvolture adorable et de belles draperies de couleurs prismatiques. Elles posent à peine sur une bande de terrain qui sert de repoussoir au soleil couchant, et c'est sur le ciel même que se découpe le trophée théâtral, masques et instruments de musique, parmi lesquels un petit violon plus fin de couleur que tous les violons de Gerard Dov et des plus fins maîtres hollandais.

Watteau n'a pas fait beaucoup de paysanneries véritables. Ses bergères sont habituellement des comédiennes, ses promeneuses dans la campagne sont des courtisanes ou des grandes dames. On a pourtant gravé de lui une *Fileuse*, campagnarde de bon aloi, vrai jupon de serge et vraie tournure rustique, par grand hasard. Elle est debout, filant sa quenouille en plein champ. La *Fileuse* qu'on voit à l'Exposition paraît être l'original gravé par B. Audran; on y devine de belles parties, sous une couche d'huile grasse et de crasses, destinées peut-être à dissimuler le mauvais état de la peinture, sans doute *nettoyée* plusieurs fois par des mains impies.

Du *Glorieux*, qui jadis aussi fut un trésor, il reste encore moins, presque rien, — rien du tout. C'est regrettable, car ce Mezzetin drapé dans sa cape devait être tout à fait fier et galant. Remercions M. Burat d'avoir recueilli ces restes précieux, ainsi que deux petits panneaux qui ont dû servir de placage à quelque meuble du temps, chiffonnière ou *forté*, sans doute au début de Watteau, quand il travaillait pour les décorateurs. Encore n'est-il pas sûr qu'ils soient de lui, à voir la faiblesse du dessin dans les deux figurines couchées, Mezzetin et Scapin en bergers. Il faut dire aussi que cette peinture en frottis léger a beaucoup souffert et que les fonds sont entièrement rebarbouillés.

Un Lancret intéressant, bien que très-froid, *Louis XV en pèlerin*, vient encore de la collection de M. Burat. Le jeune roi très-chrétien, dans un jour d'ennui précoce sans doute, a imaginé de se déguiser en habit rose et pèlerine bleue semée de cœurs en guise de coquilles, pour adresser quelque prière amoureuse à Pan, et le peintre l'a représenté assis près de la statue du dieu, avec un bourdon fleurdelisé à la main.

Un autre tableau, très-fin d'ailleurs et provenant de la vente du marquis d'Alligre, *le Loisir des Comédiens*, attribué à Lancret, nous paraît être plutôt de Pater.

Pater lui-même a trois autres peintures nouvelles : un *Retour de chasse*, composition assez importante, mais un peu lourde de ton,—*le Petit*

lever, avec trois figurines de femmes,—et *le Bain champêtre*, appartenant à M. Lacaze; c'est un des plus charmants tableaux de ce maître, si recherché aujourd'hui. Dans *le Bain chaud*, dont nous avons parlé à la fin de notre premier article, Pater avait imité *la Surprise au bain* de Watteau, appartenant à la famille d'Arenberg; dans ce *Bain champêtre*, il a imité *le Bain rustique* qui fait pendant à *la Surprise au bain*, mais il n'en a pris que deux ou trois figures, notamment la gentille femme qui, sous prétexte de baigner ses pieds, laisse voir plus haut que ses genoux, et le curieux qui avance la tête entre des branchages.

Chardin comptait déjà vingt-deux tableaux à l'exhibition; on en a ajouté dix-neuf! A présent, chacun doit avoir son Chardin dans l'œil. Il faudrait de la mauvaise volonté pour ne pas reconnaître ses œuvres à première vue, après avoir été à même d'en étudier quarante de genres très-différents. On peut espérer aussi que sa réputation sera désormais inattaquable et vraiment popularisée.

Les nouveaux Chardin ne le cèdent point aux anciens, et les organisateurs de l'Exposition ont eu l'habileté de faire comme en une sérieuse bataille, où à de vaillantes troupes succèdent des réserves non moins éprouvées. Nous avions un lièvre prodigieux, en voici un autre sans pareil; nous avions des pots superbes, voici des soupières et des gobelets d'argent inimitables; nous avions un bocal d'olives comme on n'en voit guère, voici un cornet du Japon comme on n'en voit point; nous avions un *Joueur de toton*, voici un *Souffleur de bulles de savon*; nous avions une *Pourvoyeuse*, voici une *Ménagère*, etc., etc.

Le jeune souffleur de bulles de savon passe pour la première figure peinte par Chardin, bien qu'il n'ait été exposé qu'au Salon de 1739 et que *le Château de cartes* et *la Fontaine* datent de 1737. C'est Mariette, dans son *Abecedario*, qui accrédita cette supposition, en racontant l'anecdote du « cervelas, » comme quoi Chardin conseillait à Aved de faire un portrait pour la minime somme de 400 livres : — « Oui, dit Aved, si un « portrait étoit aussi facile à faire qu'un cervelas.—C'est que M. Chardin « étoit pour lors occupé à peindre un devant de cheminée, dans lequel il « en représentoit *un* dans un plat. »

Ce devant de cheminée, où sont peints une table avec ledit cervelas, un pain, des verres, et par terre un seau contenant une bouteille, est à l'exhibition, après avoir appartenu autrefois à Decamps. Le propriétaire actuel, M. Laperlier, est, avec MM. Lacaze et Marcille, un des plus riches amateurs, en fait de Chardin. A lui seul, sur les dix-neuf Chardin nouvellement exposés, il en a fourni onze, parmi lesquels deux grands chefs-d'œuvre, larges de 7 pieds, les *Attributs des Arts* et les *Attributs des*

Sciences; pendants signés de la double initiale des prénoms J. S., que Chardin employait en ses premiers temps; ils sont datés de 1731, trois ans après le tableau du Louvre (n° 97), que l'auteur donna pour sa réception à l'Académie. Il était alors déjà dans toute sa force, ainsi que nous l'avons remarqué précédemment. La petite *Cuisine*, de la collection Barroilhet, un chef-d'œuvre de finesse, comparable aux intérieurs de Kalf le Hollandais, est aussi de la même année.

Parmi les tableaux *d'objets immobiles*, un des plus extraordinaires est celui où un lièvre et une perdrix morts sont jetés sur une table, près d'une soupière d'argent; en bas, un chat bien éveillé, et à droite une pomme et des poires. C'est plus fort de ton que les Snyders, et c'est seulement dans l'œuvre d'Aalbert Cuijp qu'il faudrait aller chercher des analogies à cette vigoureuse peinture.

Viennent ensuite *la Cornemuse* avec des tons verts qui rappellent Velazquez, *le Gobelet d'argent*, *le Violon*, et des pots en faïence grossière, et des porcelaines de Saxe, et des fruits, etc.

Comme tableaux à figures, outre le jeune homme qui fait des bulles de savon, nous avons un *Aveugle*, figurine assez froide, un peu dans le genre de Subleyras, et une ébauche exquise, *la Ménagère*, debout, en costume clair, occupée à casser des œufs.

Boucher n'a rien gagné aux nouvelles adjonctions : *le Mariage de l'Amour et de Psyché*, daté 1744, peinture coquette et maniérée, qui ressemble à une scène de ballet à l'Opéra, — un portrait d'enfant, assez lourd, daté 1749, — deux petits Génies, datés 1759, — et une curieuse *Adoration des bergers*, exposée au Salon de 1750, avec des effets de lumière assez corrégesques; deux charmants dessins à la sanguine, une Nymphe nue et endormie (collection de M. de La Salle), et une autre Femme nue, couchée sur une draperie (collection de M. Gigoux). Les grandes pastorales appartenant à lord Hertford et les portraits de madame de Pompadour donnent bien mieux l'idée du talent de Boucher. Encore peut-on dire qu'on ne le connaît point complétement après avoir étudié ses vingt tableaux de l'Exposition.

Au contraire, Fragonard, ainsi que Chardin et Watteau, s'est montré là dans toute son originalité, surtout si l'on examine encore ses deux nouvelles peintures, empruntées à M. Barroilhet, *le Jeu de cache-cache* et *la Toilette de Vénus*. Il faut rayer le troisième tableau porté à son nom par le catalogue supplémentaire, un *Portrait de danseuse*, qui n'a rien du tout de Fragonard et qui est tout au plus de Challe.

Dans *le Jeu de cache-cache*, intérieur de maison rustique où une jeune fille, mi-cachée derrière une porte entr'ouverte, agace deux petits enfants,

Fragonard est presque à la hauteur de Nicolaas Maes, l'habile sectateur de Rembrandt. Vive lumière sur la tête et le bras de la jeune fille qui apparaît hors de sa cachette et sur le groupe des enfants, harmonieuse dégradation des demi-teintes, transparence des fonds, beaucoup d'esprit dans la touche et d'énergie dans l'effet, voilà Fragonard inspiré par la tradition de Rembrandt.

Le voici tout rubenesque de couleur et presque florentin de tournure dans sa Vénus ! Cette figure de femme est du plus beau jet de dessin, de la tête aux pieds ; ses formes allongées et élégantes, correctes de contour, distinguées aux extrémités, ont vraiment quelque chose du style des maîtres de Florence. Fragonard faisant songer à Michel-Ange ! N'ayez pas peur ! La tête ronde et sans caractère est bien du style pompadour, et les petits Amours qui entourent la déesse ne descendent point de l'Olympe antique. Ils descendent des petits satyres de Rubens ou de Jordaens, tout épanouis et tout envermillonnés. Le charme de ce tableau est justement dans le contraste de tons fleuris et vaporeux avec une certaine grandeur inusitée chez les *pompadouriens*.

Pour Greuze, ma foi ! les remaniements de l'exhibition semblent avoir été faits à son avantage. Au beau milieu de la salle du fond, s'étale maintenant sa *Danaé*, appartenant à M. Bonnet, et dont la *Gazette* est heureuse de donner une belle eau-forte par M. Flameng. Tout peintre un peu ambitieux a toujours voulu faire sa Femme nue, aussi bien que Titien ou Corrége. Rembrandt lui-même a fait sa *Danaé*, qui est un des prodiges de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Velazquez a fait sa *Vénus*, qui était un des prodiges de l'exhibition de Manchester. De nos jours, M. Ingres n'a-t-il pas fait son *Odalisque*, qui passe pour un de ses chefs-d'œuvre ?

Si bourgeois que fût Greuze, avec toute sa morale et ses familiarités, un petit brin de mythologiade le chatouillait, et ce n'est pas son ami Diderot qui eût pu le détourner des nudités, même légèrement aphrodisiaques. Diderot savait bien que ce qu'il y a de plus beau au monde, c'est la femme, — à l'état de nature, comme on disait au XVIIIe siècle.

La Danaé toute nue est allongée sur un lit dont l'aigle amoureux soulève en l'air la blanche draperie, avec l'aide d'une charitable matrone penchée au chevet du lit. De chaque côté se déploient des rideaux violacés qui concentrent l'effet de lumière sur la victime dévouée à Jupiter. Sa pose est molle et voluptueuse, dans l'attente du divin sacrifice, et sa peau laiteuse fait paraître grises les draperies de lin immaculé. Greuze, qui peignait si bien le cou velouté des jeunes filles, a su conserver dans les tons de chair vive le prestige de sa palette, et, comme morceaux de

GREUZE. P.

L. F. LAMENG. SC.

DANAÉ

(TIRÉ DE LA COLLECTION DE M. BONNET)

Gazette des Beaux-Arts.

IMP. A. DELATRE

couleur, cette Danaé affronterait certains chefs-d'œuvre du même genre.

Mais c'est le style qui manque dans cette peinture audacieuse, c'est la grandeur et la tournure du dessin. Il appartient aux Vénus grecques de se montrer toutes nues, car elles n'ont jamais porté le plus simple peplum. Titien aussi peut nous montrer ses demi-déesses invoilées, parce que le style de leurs formes superbes les élève au-dessus de tous les temps et de toutes les conventions. Mais, en conscience, la Danaé de Greuze a un peu l'air d'une grisette déshabillée pour la circonstance. La figure est courte et paraît plus petite que nature, à cause de la rondeur du dessin. Les lignes, qui devraient être si belles en circulant des épaules aux flancs, aux hanches et aux jambes, sont indécises et rabougries; les extrémités sont privées de toute élégance et de toute finesse. L'ensemble simule un gentil paquet satiné et moite, qui ferait son effet au fond de l'alcôve d'un petit tableau de genre, destiné aux petites maisons des seigneurs du XVIIIe siècle ou des enrichis du XIXe.

La vieille entremetteuse du souverain des dieux est aussi d'un type très-vulgaire. On peut croire que le modèle en a été pris dans quelque ruelle des environs du Palais-Royal.

En somme, cette Danaé est une des œuvres les plus curieuses et les plus importantes de Greuze. Il a fait d'ailleurs, sans compter ses portraits, d'autres figures entières de grandeur naturelle, par exemple une *Sainte Marie égyptienne*, « vêtue seulement de ses longs cheveux, de sa pudeur et de son repentir, » comme dit madame C. de Valori dans son intéressante Notice biographique, publiée en tête d'une pièce de théâtre intitulée : *Greuze, ou l'Accordée de village*.

Je crois bien que cette *Danaé*, avant de passer chez M. Rosné, était restée longtemps dans la succession du peintre, et je crois même me rappeler l'avoir vue autrefois chez mademoiselle Caroline Greuze, morte en 1842, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

C'est de sa vente après décès que provient le beau portrait de M. de Talleyrand, assis, les jambes croisées, devant un guéridon chargé de livres; figure de grandeur naturelle et vue jusqu'à mi-jambes. Il appartient aujourd'hui à M. Chaix d'Est-Ange. Le catalogue supplémentaire n'ose pas affirmer que ce personnage soit le noble diplomate, bien qu'il en ait tous les traits aigus et subtils, toute la physionomie féline et narquoisement guindée. Ce tableau n'a pourtant jamais quitté mademoiselle Greuze, et, lorsqu'elle mourut, il était encore dans sa chambre, chez la famille de Valori, au-dessus d'une commode de l'Empire, avec un portrait de Bonaparte, dont la tête seule était terminée et le costume resté à l'état d'ébauche. Quoi qu'il en soit, c'est un des bons portraits de Greuze.

Mais pourquoi le fond, primitivement en frottis légers, a-t-il été recouvert d'une teinte opaque et lourde?

Le portrait de Louis XVI debout, en manteau royal, est l'esquisse hâtive d'un tableau plus grand, qui est connu par la gravure.

M. Léon de Laborde a bien voulu envoyer à l'Exposition, outre un charmant buste de madame d'Espars, née Pauline de Laborde, le célèbre tableau intitulé *la Mère bien-aimée*, gravé par Massard, et représentant son aïeul, M. Joseph de Laborde, qui rentre de la chasse et qui fait de grands bras à l'aspect de sa femme groupée avec ses six enfants. Quelle scène séduisante pour les âmes sensibles! Cette mère a des enfants partout, sur le sein, sur les épaules, entre les jambes et sous les bras, tous les petits presque nus, les autres un peu débraillés comme la mère, dont la poitrine nue donne le ton à cette harmonie de chairs fraîches et rosées. Tout cela s'emmêle assez confusément, les mollets d'un bambino dans les joues d'une fillette, les doigts de l'un dans l'œil d'un autre. Greuze a voulu faire son tour d'adresse avec cette gamme variée des nuances de la peau aux différents âges, mais il lui manquait un peu, pour mettre ces chairs à leur plan respectif, la juste dégradation des demi-teintes et la stabilité du dessin. Il y a toutefois une charmante tête de jeune fille sous le bras gauche de la mère.

Le personnage principal, le chasseur debout, jambes écartées, bras en l'air, chemise flottant à la ceinture, goussets déboutonnés, est un peu bien sans façon pour un gentilhomme, même au retour de la chasse. Un peu plus de tenue, avec la même simplicité affable, n'y ferait point mal. Pourquoi, en contemplant cette scène de famille noble, songe-t-on, malgré soi, à l'autre composition de Greuze, appartenant à M. de Rothschild?

L'étude pour ce chasseur, à la sanguine et au crayon noir, est infiniment supérieure à la figure peinte. C'est un petit chef-d'œuvre, qui sans doute a été dessiné d'après nature. Autrefois dans la riche collection de M. Villenave, il appartient aujourd'hui au propriétaire du tableau. L'étude pour le tableau tout entier, avec plusieurs repentirs, a passé dans la vente de mademoiselle Greuze.

On voit encore à l'Exposition deux adroits pastels de Greuze : les portraits, en buste et de grandeur presque naturelle, de Baptiste aîné, de la Comédie-Française, et de sa femme.

Nous avions déjà de Prud'hon quelques grands tableaux inachevés, mais bien délicieux, tels que sa *Vénus au bain*, de la collection du comte de Morny, et quantité de fines esquisses, telles que l'*Andromaque*, l'*Adonis*, l'*Assomption*, etc.; voici encore plusieurs compositions ébauchées et quelques esquisses adorables; car il semble que Prud'hon, comme

Fragonard et bien d'autres, ait eu peine à terminer ses peintures ; peut-être même ses œuvres perdent-elles, en général, à être poussées au point qu'on appelle *fini*. Il y a des apparitions si poétiques, qu'elles échappent à la réalité trop matérielle.

Deux petites merveilles sont l'esquisse de l'*Impératrice Joséphine*, assise dans le jardin de la Malmaison, et l'esquisse de *la Visite au tombeau*, pour la grande peinture de mademoiselle Mayer (n° 344 du Louvre). Le sentiment, l'élégance, la finesse, la suavité du coloris, tout y est, à un degré inimitable. Un autre portrait — inachevé — de l'impératrice Joséphine, en buste et de grandeur naturelle, montre les qualités de grand style que possédait Prud'hon. La ligne du cou et des épaules a une beauté magistrale qui éveille le souvenir d'Andrea del Sarto. Le bras et la main, à l'état encore vague, sont aussi d'une merveilleuse distinction. Ces trois précieuses peintures appartiennent à M. Barroilhet.

L'esquisse de la *Diane implorant Jupiter*, pour le plafond de la salle de Diane du musée des antiques, et l'esquisse du *Christ en croix* (n° 457 du Louvre), sont également de haute qualité. Le maître n'est pas si heureux dans un petit tableau terminé : *Oh les jolis petits chiens!* gravé par Prud'hon fils. Le jeune garçon qui tient dans ses bras deux petits chiens escortés de leur mère, est court, lourd, vulgaire. La composition est étouffée, sans air, sans perspective, et même sans aucun charme de couleur. On ne retrouve la délicatesse de Prud'hon que dans la tête gracieuse de la petite fille, de profil, qui tend son tablier.

On sait que Prud'hon avait répété, pour M. de Sommariva, sa célèbre composition de *la Vengeance divine poursuivant le Crime*. Cette répétition — inachevée toujours — ne fut payée que 900 francs à la vente de Prud'hon, et 1,100 francs à la vente Sommariva. Elle appartient aujourd'hui à M. Chaix d'Est-Ange. Elle offre quelques parties aussi belles que dans l'original du Louvre, par exemple le corps pâle de la victime étendue au premier plan.

L'Amour et l'Innocence, encore un tableau inachevé! La figure de l'Amour, debout et presque de face, est excellemment préparée; mais l'ensemble du tableau est peu attrayant. Ici, l'Amour commençait à séduire l'Innocence ; dans l'esquisse d'une autre composition, gravée sous le nom de mademoiselle Mayer, il a réussi à l'entraîner. L'esquisse de cette allégorie, où le Plaisir et les Regrets sont personnifiés, n'est pas non plus de premier ordre dans l'œuvre du maître.

Il y a aussi un choix à faire dans les nouveaux dessins exposés : la *Vénus au bain* est superbe; l'*Hector partant pour combattre Achille*, grand et capital dessin, extrêmement travaillé au pointillé, à la hachure,

à l'estompe, ressemble à un patient dessin d'apprenti graveur; la petite scène de *la Nouvelle Héloïse*, pour une édition du roman, a toutes les minuties enfantines d'un dessin d'écolier. Ce n'est pas dans ces productions commerciales qu'il faut voir Prud'hon.

Pour en finir avec cette exposition, qui contribuera sans doute à relever encore la gloire de l'école française du XVIIIe siècle, il ne reste plus à citer que trois Watteau délicieux (collection de M. de La Salle), plusieurs scènes de mœurs, par Moreau le jeune (collection de M. Gigoux), les fins portraits de Chardin et de sa seconde femme, par Cochin le fils (collection de M. Atger), deux petits Chardin, un petit Fragonard, deux pastels de La Tour, un grand pastel de madame Roslin, et quelques portaits par Wille, de Boissieu, Massé et autres.

W. BÜRGER.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LA COLLECTION LEBER, D'ORLÉANS

La vente des livres et des estampes de feu M. Leber vient d'exciter un vif intérêt parmi les bibliophiles et les amateurs, et elle inaugure bien une saison pour laquelle nous avons déjà reçu d'importants catalogues.

Constant Leber était né à Orléans le 8 mai 1780. Chef au contentieux des communes au ministère de l'intérieur, il sut occuper les loisirs que lui laissaient ses travaux, par des recherches intelligentes et patientes sur quelques questions de l'histoire de France sous l'ancienne monarchie. Il fut nommé membre correspondant de l'Académie des sciences morales et politiques, et reçut même plus tard la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Bibliophile distingué, il réunit, à une époque où ces sortes d'acquisitions étaient encore abordables, une vaste bibliothèque dont il publia le catalogue raisonné en quatre volumes, les trois premiers en 1839, le quatrième en 1852. Les extraits que nous en donnons ci-après édifieront le lecteur sur l'importance de cet ouvrage. On sait que, avec une libéralité trop rarement imitée en France, il céda pour la rente viagère de soixante mille francs, c'est-à-dire pour bien au-dessous de sa valeur, cette précieuse collection à la ville de Rouen, qui lui en laissa la jouissance et lui en consacra une salle particulière. M. Leber est mort à Orléans le 22 décembre 1859 [1].

La bibliothèque qui vient d'être dispersée était celle qu'il avait décrite dans le dernier volume de son catalogue, sous le titre de *Supplément*. Elle était plutôt le complément de celle qu'avait déjà reçue la ville de Rouen, et il est regrettable que la municipalité n'ait pas cru devoir l'acquérir en bloc, car elle avait été formée en vue d'en combler les lacunes.

A la passion des livres, M. Leber joignait celle des gravures. Non pas qu'il recherchât l'épreuve avant la virgule, le maître de *quatorze cent soixante et quelques*, ni l'état intermédiaire. Il s'était donné pour but de reconstruire, à l'aide d'échantillons patiemment réunis et choisis avec intelligence, l'histoire de la gravure, depuis ses origines, si obscures et si discutées, jusqu'au commencement du XIXe siècle. Il avait ainsi réuni et classé plus de deux mille pièces. On conçoit l'importance d'un semblable travail, l'impossibilité complète où l'on serait de le recommencer aujourd'hui, à cause de la rareté croissante de certains maîtres à la mode et surtout du prix exorbitant qu'ils

1. Voir, pour plus de détails, la notice publiée par M. Taillandier dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, et celle de M. Dupuy dans le bulletin de la *Société archéologique de l'Orléanais*.

atteignent. La ville d'Orléans, sur la proposition de l'intelligent et dévoué directeur du musée de peinture, M. Charles de Langalerie, a consenti à voter une somme relativement considérable pour l'acquisition de cette histoire parlante et figurée de l'art. Fort heureusement encore le crédit alloué n'a point été atteint, et la ville d'Orléans a acquis les huit portefeuilles renfermant les estampes proprement montées sur papier blanc, avec une introduction, des notes et des tables, pour 4,500 francs; et de plus environ 1,400 gravures et lithographies de sujets variés, pour 275 francs.

C'est un véritable coup de fortune, et nous ne saurions trop insister sur l'importance d'un fait semblable. Au nom de tous ceux qui s'intéressent à l'art sérieux et qui le voient autre part que dans des spéculations de hausse et de baisse, nous devons remercier encore le directeur du musée et la municipalité qui a autorisé cette acquisition. C'est un exemple donné à toutes les villes de province et même à la ville de Paris, qui laisse chaque jour disperser, sans profit pour personne, des collections dont l'intérêt est doublé par la réunion des séries qu'elles opposent aux regards dans un même carton. Tel fut le sort de la collection Gilbert, si riche en renseignements sur Paris; tel fut encore celui de la collection Laterrade, vaste répertoire d'estampes historiques de l'intérêt le plus frappant. Nous n'avons fait que parcourir du doigt la *pantochronoiconographie* de M. Leber. Nous y avons vu des Jean Duvet, des Delaulne, des Marc Antoine, des Albert Dürer, des eaux-fortes et des burins de toutes les époques et de tous les pays. Il est incroyable qu'un marchand ne l'ait pas achetée en bloc : il eût pu doubler son argent. On n'avait rédigé pour cette importante collection qu'une courte notice de quelques pages; espérons que M. de Langalerie en publiera un jour un catalogue raisonné. Il a entre les mains des matériaux sans prix.

Nous citerons, parmi les numéros principaux de la bibliographie qui rentrent dans le domaine de la *Gazette des Beaux-Arts :*

Liturgie. — *Horæ (B. Virg. Mariæ) cum calend.* In-4, reliure des premiers temps de Louis XIII, mar. r. sur ancien bois, riche dorure à comp. et à petits fers, tr. dor. et fleuronnée en couleur. Manuscrit du xve siècle, sur vélin, orné de miniatures rehaussées d'or, 14 grands sujets, bordures et rinceaux, fleurs, fruits et chimères, initiales et bouts de lignes. 331 fr.

Horæ B. M. Virginis, cum calend. In-8, mar. bl. tr. dor. (Koehler[1]). Manuscrit de la fin du xve siècle, sur vélin, bien conservé, non moins remarquable par la finesse et la blancheur de ses feuillets que par le grand nombre et l'éclat des miniatures or et couleur dont il est orné. On en compte 72, dont 18 grandes et 54 moyennes. 460 fr. — Deux lignes d'une très-belle main, inscrites en tête du premier feuillet, portent :

Je suis à Damoiselle
Jeanne de Malherbe. 1567.

Benedictiones pontificales.— Exaravit et pinxit Carolus Defer, *anno* 1748. In-fol. vel. cram. doub. de tab. bleu, dent. tr. d. Manuscrit en gros caractère d'impression, habilement exécuté et orné de dessins à la gouache, initiales historiées, frises et culs-de-lampe, au nombre de 110. On remarque au-dessous du titre les armes, également

1. Nous n'avons pas besoin d'expliquer au lecteur que ce nom entre parenthèses est celui du relieur plus ou moins célèbre qui a habillé ce livre de *maroquin blanc à tranches dorées*, et le suivant de *velours cramoisi doublé* de *tabis* bleu, avec des *dentelles* d'or imprimées sur le plat.

peintes, de la Grande-Bretagne, écartelées d'Angleterre, de France, d'Écosse et d'Irlande, posant sur un manteau d'hermine, et timbrées du chapeau de cardinal. Ce Bénédictionnaire paraît avoir appartenu au cardinal d'York, Henri Benoît, petit-fils de Jacques II et frère du *Prétendant*, le seul prélat, à cette époque, dont les armes fussent celles de la Grande-Bretagne. 265 fr.

Nonnullæ Epistolæ... id est. Épîtres et leçons des principales fêtes de l'année. In-fol. relié en vel. cram., doublé de drap d'argent rehaussé d'une dentelle dor. à pet. fers et décoré de fermoirs, coins et chaperons de vermeil ciselé, avec étui. Manuscrit de la fin du règne de Louis XIV, sur vélin, orné de nombreuses et brillantes miniatures d'une grande finesse d'exécution, sans nom d'artiste, mais, à n'en pas douter, de main de maître, et parfaitement conservées. Tout annonce que ce bel ouvrage, exécuté vers 1710, fut l'objet d'un présent fait à l'église de Saint-Lazare de Paris, soit par le duc de Bourgogne, qui n'était point encore Dauphin, et dont le caractère religieux favoriserait cette supposition, soit par un autre prince du sang royal de France. On reconnaît, en effet, dans les marques distinctives d'origine et de destination liées aux ornements du titre, l'écu au champ d'azur, couronné de France, qui est des fils et petits-fils de France; et, au-dessus, les lettres S. L., initiales du vocable Saint-Lazare. Le grattage des fleurs de lis de l'écu a laissé subsister des traces d'azur qui témoignent assez de l'objet de cette mutilation. Quant à la signification des initiales S. L. dorées en relief au bas du titre, elle se déduit naturellement du mode de composition du manuscrit, qu'on ne peut bien comprendre que par sa destination à l'église de Saint-Lazare. On y compte 69 miniatures rehaussées d'or, de diverses grandeurs et de goûts variés; savoir: le titre, encadré dans une couronne de fleurs; 11 vases de fleurs, dont 7 occupent chacun une page entière; 11 sujets principaux, dessinés en frises de 6 ponces sur 2; 11 miniatures moyennes, également à sujets, de 2 p. 7 lig. en carré, où pose un pareil nombre d'initiales; 20 lettres ornées, plus petites, la plupart à sujets peints en camaïeu, et 15 culs-de-lampe plus ou moins riches en développement (note de M. Leber, catal. t. IV, n° 20). Après avoir été vendu 491 fr., ce volume, dont l'écriture n'était point manuscrite, a été remis sur table et racheté 250 fr.

Beaux-Arts. — *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori et architetti*, scritte e di nuovo ampliate da M. Giorg. Vasari, pitt. et archit. aretino; co' ritratti loro, et con le nuove vite da 1550 insino al 1567... Fiorenza, Giunti, 1568. 3 part. in-4, fig. s. b. vél. du temps. Seconde édition, que recommandent les portraits originaux gravés sur bois. 51 fr.

La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais, avec des portraits gravés en taille-douce... par J.-B. Descamps. Paris, Jombert, 1753, 4 v. in-8, portr. — *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, par le même. Paris, 1769, in-8, fig. les 5 vol., veau marron. Tous les volumes de cet exempl. sont de première édition. 69 fr.

Cinq cents dessins originaux et croquis d'habillements, mascarades, scènes et décorations de théâtre, exécutés par les peintres et les costumiers du roi pour les ballets et les divertissements de la cour depuis Henri III, et pour l'Académie royale de musique depuis son établissement, en 1671, jusqu'à l'époque de Louis XVI. Toutes ces pièces classées et fixées sur des feuilles de pap. fort, rel. en 1 vol. très-gr. in-fol. demi-reliure mar. rouge. Collection de dessins au trait, à l'encre de Chine et en couleur, dont quelques-uns n'étaient cependant que des copies. On lisait en tête du vol. une note datée de 1762 et signée de La Ferté, intendant des *Menus*. Ce recueil provenait de la bibliothèque

de M. de Soleinne, qui lui-même l'avait acquis à la vente de Baptiste aîné, acteur du Théâtre-Français. Les dessins du XVIe siècle, considérés comme peu authentiques, quoique les plus précieux, et les costumes des derniers temps, étaient coloriés. Ceux du règne de Louis XIV, tracés au crayon, à la plume, ou lavés au bistre et à l'encre de Chine, formaient la suite la plus nombreuse. Tous ou presque tous étaient de main de maîtres; les plus anciens, de peintres italiens de l'école de Fontainebleau; les autres, de Jacques Patin, Simon Vouet, De la Belle, François Chauveau, Séb. Le Clerc, Bonnart, Gillot, Boucher, etc... Une dernière classe, qui n'était pas la moins remarquable partie du recueil, comprenait les décorations, palais, temples, jardins, ruines, édifices fantastiques et machines, au nombre d'environ 86 pièces, par J. Le Pautre, Berrain, etc. (catal. Leber, t. IV, n° 645). 2,560 fr.

Musée royal, publ. par H. Laurent (avec des descriptions par Visconti, de Clarac et M. Guizot). Paris, 1816-1822, in-fol. atlas. 40 livr. comprenant 161 pl. en 2 portef. à dos de mar. Exempl. de souscription. Épreuves avant la lettre. 1,100 fr.

Dessins originaux de broderie et de passementerie, en partie coloriés; à savoir, lingerie, point-coupé, point-compté, guipure, gaze, livrées, galons, bords, agréments et parfilure de toute sorte, depuis les dernières années du XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, avec des notes autographes des maîtres. 170 pl. recueillies en un fort vol. in-4, dos et coins de veau fauve antique. Ce recueil n'était originellement qu'un assemblage de feuilles réglées et gravées pour recevoir des dessins de point-compté et de tous les ouvrages de parfilure propres à la passementerie. On voit par les notes datées qui en constatent l'usage, et d'abord par l'adresse de la veuve Moncornet, march. d'estampes, vers 1650, que, depuis deux siècles, le même livre est passé de génération en génération dans les mains de maîtres passementiers, dessinateurs ou patroneurs, dont chacun a ajouté les dessins de son invention et les patrons qui lui étaient demandés, à l'œuvre de ses prédécesseurs. Les auteurs des suites les plus nombreuses ont inscrit leurs noms en tête de leurs dessins, avec les dates. Ce sont : Pierre Lesclau, octobre 1680; Laurent Maingot, 1693; Gérard, octobre 1708, et Dumoustier, 1755. On a ajouté aux dessins originaux de passementerie des pl. de broderies grav. du XVIe siècle (cat. Leber, t. IV, n° 130). 205 fr.

Ornements d'orfévrerie et principalement de serrurerie, tels que entrées de serrures, targettes, agrafes, platines, pilastres, etc., au nom de Estienne Doya, Gasp. Mazelin, J. Gibert de Rouergue, Didier Frion, H. T. et autres maîtres français du XVIIe siècle. 55 pièces gravées de 1627 à 1650. In-4, demi-rel. mar. r. tr. sup. dor. Toutes ces pièces sont pour la plupart inconnues ou non décrites. On pouvait remarquer que le plus grand nombre des épreuves avaient été tirées sur les pièces mêmes de serrurerie dont elles donnaient l'empreinte, obtenue par le simple frottement, comme les premiers essais des orfévres florentins. 202 fr.

Suite de 34 pièces d'ornements d'architecture et de sculpture, dessinées et en partie gravées à l'eau-forte par Androuet Du Cerceau, vers la fin du XVIe siècle. In-fol. obl. rel. en vélin du temps. Bonnes épreuves, auxquelles avait été ajouté un dessin original, à la plume, attribué à Du Cerceau, mais qui n'était assurément pas de lui. 456 fr.

Ornements bibliotechniques et symboliques.— *Ornements des livres,* ou recueil d'images originales de toute nature, tant peintes que gravées, spécialement employées à la décoration des livres, telles que lettres initiales historiées, frontispices, bordures, frises, cartouches, culs-de-lampe, têtes de pages, fleurons et autres produits analogues de bibliotechnie, classées dans l'ordre des temps et des lieux de publication, depuis le

XIe siècle jusqu'à nos jours, avec une introduction et des notes. En 6 portefeuilles in-fol. à fond plat, dos et coins de maroquin bleu à compartiments dorés. 1,505 fr. —

Cette collection, la plus étendue qui existe probablement, contient quatre sortes d'images : 1° Ornements des livres anciens, manuscrits et imprimés; 2° (sous le titre d'Appendice) Choix d'ornements modernes en noir, or et couleur, et principalement de bois d'illustration, comme termes de comparaison avec l'ancienne xylographie; 3° Marques et devises d'imprimeurs et libraires des quatre derniers siècles; 4° Ornements de reliure en dessins des fers et papiers de garde peints et dorés. Les ornements anciens, distingués par types ou écoles, sont divisés en deux parties : I. Ornements calligraphiques; peinture. — II. Ornements typographiques; gravure. — Types : allemands, italiens, français, hollandais, anglais.

Nombre de pièces. — Première partie : 494 miniatures originales, celles des premiers temps plus ou moins précieuses, et toutes d'une conservation parfaite, dont 240 sujets, 254 lettres ornées, représentant 12 alphabets, sauf les lacunes ordinaires; plus, 36 fac-simile de majuscules du premier âge. — Seconde partie, appendice compris : 4,965 pièces gravées, dont 2,583 sujets typographiques, tels que frontispices, bordures, frises, culs-de-lampe, et 2,382 lettres initiales de divers genres, représentant 98 alphabets de toutes les époques. — Dernière partie, sous le titre : *Distinction des livres :* Marques et devises d'imprimeurs et libraires, 500; ornements de reliure dessinés et gravés, 105. Nombre total de pièces de tout âge et de toute nature : 6,100. Nous ajouterons qu'entre les alphabets gravés et variés suivant le goût de chaque siècle, on en comptait 42 complets, produits de cahiers ou feuilles tirés à part, et publiés comme modèles; notamment quelques-uns des types gothiques, italiens, allemands, hollandais et français les plus curieux qui parurent au XVIe siècle, et qu'on ne rencontre pas souvent dans le nôtre. (Cat. Leber, IV, n° 168.)

La vente des estampes s'est faite sous la direction de M. Clément.

ESTAMPES DE DIVERSES ÉCOLES. — *La Bataille navale de Lépante,* gagnée par Don Juan d'Autriche en 1571 ; pièce rare gravée par Martin Rota. 86 fr.

Assassinat de Henri III par Jacques Clément, attribué à Thomas de Leu. Très-belle épreuve d'une pièce rare et curieuse. 62 fr.

Portrait de Jacques Clément, assassin de Henri III, provenant de la collection de M. Robert Dumenil. Mauvaise épreuve. 37 fr.

Histoire véritable de la vie et de la mort de Concini, maréchal d'Ancre, *et de Galigaï,* sa femme, exécutée en place de Grève en 1617. Pièce extrêmement curieuse et rare, avec texte, et gravée en huit compartiments. Superbe épreuve. 201 fr.

Caricature du bibliophile français au XVIIIe siècle. Pièce des plus rares, gravée par J. Le Pautre. Il est inutile de dire qu'elle n'offrait d'intérêt que pour un bibliophile moqueur, qui l'a payée 141 fr.

Portrait du cardinal de Richelieu, d'après Ph. de Champaigne, par Nanteuil. Belle épreuve. 115 fr.

La Farce du Cornard, pièce originale avec la copie en contre-partie, par J. Wiérix; pièce curieuse et rare sur le théâtre en 1620. 50 fr.

Le Procès comique ou farce à huit personnages, portraits d'après nature des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, Gaultier Garguille, Jodelet, etc. 49 fr.

La Farce à quatre personnages, gravée d'après G. Huret, par Rousselet, en 1630. 51 fr. Les expressions des visages étaient de la plus exquise finesse.

Scènes de carnaval et de bateleurs français, et autres personnages de tréteaux en goguettes. Quatre pièces. 50 fr.

Théâtre de Gilles le Niais (un des successeurs de Tabarin, sous la régence d'Anne d'Autriche); *la Boutique de l'Orviétan.* 2 pièces grav. in-fol. en largeur, avec annonces et facéties rimées. Pièces de la plus grande rareté. 146 fr.

Nous devons signaler ici que, malgré la protestation péremptoire d'un amateur, l'expert a cru devoir intervertir l'ordre des numéros du catalogue, et que le commissaire-priseur a passé outre. D'ordinaire les amateurs sont instruits à l'avance de l'ordre qui doit être suivi pendant la vacation par une note imprimée en tête du catalogue, et on leur évite ainsi la fatigue d'une séance inutile pour leurs acquisitions.

VENTE DE PORCELAINES DE SÈVRES

M. Pillet vient d'ouvrir avec éclat la saison de la curiosité. Cinq vases de la manufacture de Sèvres ont montré à quel prix sont estimés ces spécimens peu décoratifs cependant de l'art du dernier siècle. Ils étaient signés des deux L enlacés avec un petit M en haut et en bas de la jonction. C'est la marque de Morin, qui les avait exécutés d'après des aquarelles et des gouaches de Genest. Les médaillons, peints avec des tons un peu délavés, représentaient des marines composées dans le goût de Louterbourg : des matelots accoudés sur des ballots empilés sur un quai, ou des marchands dictant leurs ordres au scribe établi en plein vent.

Cette réunion se composait de : *Deux vases,* fond bleu de roi, de forme ovoïde, à anses enroulées, montés sur piédouches à canaux creux, avec entrelacs de perles. La gorge à côtes se terminait par une galerie à jour; elle était formée par un couvercle embrassant la forme de la galerie et surmontée d'une sphère découpée à jour qui servait de bouton. La panse était ornée d'un médaillon ; au revers, sur chaque vase, un bouquet de fleurs. Le fond, bleu de roi, rehaussé par des guirlandes de fleurs et autres ornements d'or encadrant les médaillons. Les anses, la galerie, le bouton du couvercle et l'entrelacs du piédouche étaient réservés en blanc et dorés en partie. Haut. 34 cent.

Deux jardinières fond bleu de roi, en forme de gobelets, à petit piédouche, à bord évasé, avec dentelure. Médaillons de marine, et bouquets de fleurs. Comme les deux vases, ces jardinières étaient richement rehaussées d'or. Haut., 19 centimètres.

Deux petits vases fond bleu de roi, de forme ronde, très-surbaissée, à culot et petit piédouche; la gorge rentrante, à bord dentelé, et enrichie de six médaillons à quadrilles repercés à jour et alternés de cannelures. Fond gros bleu; médaillons, sujets de marines, et bouquets de fleurs. Les quadrilles et les cannelures réservés en blanc, et le tout richement rehaussé d'or. Haut., 11 centimètres. — Ces deux vases sont destinés à recevoir les jardinières et à leur tenir lieu de bassins. Le modèle en plâtre en est conservé dans la collection de Sèvres, sous le titre de *Vases à côtes Duplessis.*

M. Riocreux, le savant conservateur du musée céramique, que nous avions consulté sur l'origine de cette garniture, a eu l'obligeance de nous donner quelques détails que nous avons fondus dans cette note. « Pour ce qui serait d'une recherche dans nos re-« gistres, ajoute-t-il, il n'y a pas à y songer, car ils étaient tenus avec une nonchalance « inexplicable. Voici, entre autres, quelques exemples de l'incurie des commis : Vendu « à un curé deux vases fleurs ; — vendu à un capucin une tasse oiseaux ; — vendu à un

« étranger deux tableaux sujets de soldats, — et ainsi du reste, sans qu'il soit question « ni de forme, ni d'autres détails. »

L'ensemble de cette garniture a été adjugé pour 31,500 francs. Nos lecteurs se rappellent l'hiver dernier avoir vu dans nos dernières ventes trois vases de la même manufacture atteindre 63,000 francs? Où s'arrêteront ces folles enchères?

VENTES PROCHAINES

L'horizon est gros de ventes. Les unes ne font que poindre : telle est la vente de l'atelier de Decamps qui préoccupe tous les amateurs de ce maître si original trop tôt disparu. Les autres se formulent déjà en catalogues rebondis : telle est la vente de la bibliothèque Sauvageot, pour laquelle se donnent rendez-vous les collecteurs de brochures et d'ouvrages rares sur les arts; telle est encore celle de la bibliothèque de M. Solar. C'est M. Techener qui la dirigera, et le catalogue, que reproduit presque textuellement le spirituel et savant *Catalogue de la bibliothèque Solar,* rédigé par M. P. Deschamps, nous donne un avant-goût des merveilles d'impression, de texte ou de reliure, qui seront mises sur table le lundi 19 novembre, dans l'hôtel même du possesseur.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

MICHEL-ANGE POËTE, *première traduction complète de ses poésies, précédée d'une étude sur Michel-Ange et Vittoria Colonna, par* M. Lanneau-Rolland. — *Paris,* Librairie académique Didier et Cᵉ.

S'il est vrai de dire que l'artiste se peint dans son œuvre, il est rare cependant que les œuvres d'art soient assez intimes, assez profondément expansives pour donner l'image complète de l'homme qui les a conçues et exécutées. A ne voir que les fresques et les statues de Michel-Ange, qui soupçonnerait jamais le long et douloureux mystère de sa vie, ces platoniques amours soupirées pendant trente-sept ans aux pieds, ou plutôt sous les pieds de Vittoria Colonna? Et, de même, à ne lire que les poésies traduites par M. Lanneau-Rolland, qui devinerait dans leur auteur ce fier et mâle génie qui a donné aux trois grandes manifestations de l'art le plus puissant élan qu'elles aient jamais reçu de mains humaines? Dans les soixante-quatre sonnets et les soixante-deux madrigaux qu'a arrachés au malheureux amant sa passion méconnue, l'artiste se montre à peine; jamais le sentiment de l'art ne lui force la main; quelquefois seulement une allusion, une comparaison, une figure révèle les préoccupations positives de sa vie, et cette figure, ce n'est pas à la peinture ou à l'architecture qu'il l'emprunte, c'est toujours à l'art du sculpteur. Dès le cinquième sonnet, il l'appelle le premier des arts, sans en donner une bien haute idée : — « Un goût mâle et pur se plaît surtout à l'œuvre du premier des arts, qui reproduit en cire, en plâtre, en pierre, avec ses traits,

ses gestes et ses membres vivants, un corps humain. » — Déjà il avait dit (sonnet I) : « Un artiste éminent ne conçoit aucun sujet qu'un marbre ne puisse renfermer dans son sein ; mais seule y parvient la main qui obéit à l'intelligence... » — Ailleurs il descend jusqu'au métier : « De même que c'est en enlevant (les parcelles d'un bloc) qu'on fait naître au sein d'une pierre compacte et rude une figure vivante, qui s'accroît d'autant plus que la pierre diminue... » — Les seules pièces où se révèle vraiment le grand artiste, sont le septième madrigal et le vingt et unième sonnet.

Dans la première, l'inspiration du poëte est bien à la hauteur du génie de l'homme : « Comme guide fidèle dans ma vocation, dès ma naissance me fut donné ce sentiment du beau qui, dans les deux arts, me sert de flambeau et de miroir... Ce don seul élève le regard jusqu'à cette hauteur que je m'efforce d'atteindre pour peindre et pour sculpter. Ce sont les esprits téméraires et grossiers qui réduisent à un effet sensuel la beauté, par laquelle toute saine intelligence se sent émue et transportée vers le ciel. Des yeux atteints de cette infirmité ne s'élèvent pas des objets mortels à la divinité, et ne montent jamais à cette hauteur, où toute pensée, sans la grâce, est impuissante à s'élever. »

Le vingt et unième sonnet a été cité souvent comme une preuve à l'appui du portrait que Michel-Ange aurait peint d'après Vittoria Colonna. Il n'est cependant pas des plus concluants : « Comment se peut-il, noble dame (et cependant une longue expérience nous le montre) qu'une image vivante, sculptée dans une pierre rocheuse et dure, vive plus longtemps que son auteur, bientôt frappé par la mort? — L'effet l'emporte sur sa faible cause, et l'art est vainqueur de la nature. Je ne puis l'ignorer, moi pour qui la sublime sculpture est tant une amie, et qui vois chaque jour le temps rompre ses promesses. — Peut-être puis-je nous donner à tous deux une longue vie, soit par les couleurs, soit dans le marbre, en reproduisant notre amour et nos visages. — En sorte que mille ans après notre départ (de ce monde), on voie combien tu fus belle, combien je t'aimai, et pourquoi je n'étais point un fou en t'aimant. »

A part ces deux pièces, que nous avons cru devoir citer en entier; à part quelques autres sonnets, où l'aspiration vers le beau idéal permet de supposer que c'est un artiste qui les a rimés, les poésies de Michel-Ange sont dénuées d'intérêt artistique. L'esprit se lasse à égrener ce chapelet mystique, dont chaque grain est une invocation à la même sainte, sainte de pierre et de marbre, plus dure mille fois que toutes les statues que le ciseau du sculpteur a su forcer, du moins, à plier sous son génie. Deux fois le pauvre martyr a oublié qu'il était amoureux, et ces deux fois il a été plus franchement poëte que sous l'empire de sa passion. On connaît les beaux vers arrachés au vieux patriote par la vue des désordres politiques de Florence, et qu'il a placés dans la bouche de la statue de la *Nuit :*

« Grato m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura ;
Non veder, non sentir m'è gran ventura ;
Pero non mi destar, deh! parla basso. »

Ce que l'on connaît moins, c'est l'églogue réaliste que Michel-Ange, un jour qu'il avait le cœur libre, s'amusa à rimer au coin d'une haie : — « Nouveau plaisir, et d'un charme plus grand, de voir les chèvres hardies grimper sur les rochers, tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre cime ; en bas leur maître qui joue, tantôt immobile, tantôt en mar-

chant, soulager son cœur par les notes rudes de sa rustique chanson; et sa belle, dont le cœur est de fer, lui tenir rigueur, en gardant les pourceaux sous un chêne. » — « Tel encore le plaisir de voir sur une hauteur un âbri champêtre fait de paille et de terre : l'un met la table, l'autre allume le feu sous un rocher; celui-ci caresse le porc agréable et propice, le fait manger et le lutine; un autre dresse à porter le bât l'ânon novice; et le vieux père se réjouit à l'aspect de son industrieuse famille, il s'assied devant la porte, et il reste au soleil... »

Michel-Ange paysagiste! Michel-Ange peintre de genre! Qui le croirait, à l'entendre ailleurs parler avec tant de mépris de la peinture flamande? — « En Flandre on peint de préférence, pour tromper la vue extérieure, ou des objets qui vous charment, ou des objets dont vous ne puissiez dire du mal... D'ordinaire ce sont des chiffons, des masures, des champs très-verts ombragés d'arbres, des rivières et des ponts, ce que l'on appelle paysages, et beaucoup de figures par-ci par-là. Quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison ni art, point de proportions, point de symétrie, nul soin dans le choix, nulle grandeur. Enfin, cette peinture est sans corps et sans vigueur, et pourtant on peint plus mal ailleurs qu'en Flandre. Si je dis tant de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement mauvaise; mais elle veut rendre avec perfection tant de choses, dont une seule suffirait pour son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante... » — Ce jugement sévère est rapporté par François de Hollande, que le roi de Portugal avait envoyé à Rome pour y étudier l'art italien. Bien que la curieuse relation de ce voyageur artiste ait été déjà imprimée, M. Lanneau-Rolland a bien fait de la reproduire dans l'étude sur Michel-Ange qu'il a placée en tête de la traduction de ses poésies. François de Hollande raconte qu'il eut l'honneur d'accompagner Lactance à un rendez-vous littéraire que lui avait donné Vittoria Colonna dans l'église de Saint-Sylvestre. Comme « la chapelle est bien fraîche, et que l'église est fermée et agréable, » on envoie chercher Michel-Ange, et entre ces quatre personnages s'établit une conversation qui, mieux que tous les sonnets, met en lumière le grand sentiment de l'art dont était animé l'auteur du *Jugement dernier*. — « La bonne peinture, dit-il, est noble et dévote par elle-même, car chez les sages rien n'élève plus l'âme et ne la porte mieux à la dévotion que la difficulté de la perfection, qui s'approche de Dieu et s'unit à lui; or, la bonne peinture n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, enfin une musique, une mélodie, et il n'y a qu'une intelligence très-vive qui en puisse sentir la difficulté... »

Cette étude de M. Lanneau-Rolland sur la vie et les œuvres de Michel-Ange complète assez heureusement la traduction de ses pensées. Elle résume à peu près tout ce qui a été écrit sur le grand Florentin. Elle fixe les dates de sa naissance et de sa mort; elle raconte avec simplicité sa vie si agitée et si remplie. Toutefois, on y peut relever quelques inexactitudes. Ainsi, ce n'est pas le torse de l'*Hercule Farnèse* que Michel-Ange aveugle couvrait de ses sublimes caresses, suivant l'expression de M. Lanneau-Rolland, c'est le torse d'un autre Hercule, connu sous le nom de *Torse du Belvédère*. Ainsi encore, il n'est pas juste de dire que, les jours de chapelle Sixtine, « on cloue sur la fresque du jugement dernier une tapisserie représentant *l'Annonciation de la Vierge,* par Baroccio. » Cette tapisserie, ainsi qu'on peut s'en convaincre par le tableau de M. Ingres qui représente la chapelle Sixtine, forme le fond d'un autel provisoire que l'on établit ces jours-là, et dont le baldaquin, bien qu'il atteigne à peine à un tiers de la hauteur de la fresque, a l'avantage de la mettre à l'abri de la fumée des cierges.

A côté de ces inexactitudes matérielles, on nous permettra de relever aussi certains passages, que l'on regrette de trouver dans l'étude si consciencieuse de M. Lanneau-Rolland. A propos du *Pensieroso,* citer des vers de madame Louise Colet, ce n'est qu'une espièglerie sans conséquence. Mais appeler encore aujourd'hui le *Jugement dernier* « une page audacieuse et bizarre, une originalité tourmentée et savante, un hiéroglyphe pictural, qui doit sembler une extravagance ou une énigme, » répéter avec complaisance le mot de M. Simond, qui n'a vu là que des *hommes à la crapaudine,* c'est venir un peu tard s'inscrire en faux contre un chef-d'œuvre. Chose plus grave : une fois dans la chapelle Sixtine, M. Lanneau-Rolland n'en veut pas sortir sans faire aussi un *mot,* à l'exemple de M. Simond : « Dans *la Création de la femme,* dit-il, à côté d'Ève nue, déjà toute séduisante de grâce et de beauté, Michel-Ange a placé un vieillard disgracieux, vêtu d'un lourd manteau ; on dirait un vieux mendiant : c'est Dieu le Père. » — Et là-dessus, il prend texte pour une longue dissertation sur la liberté grande que se donnent les peintres de représenter Dieu sous la forme d'un homme, et le Saint-Esprit sous la forme d'un pigeon blanc. Mais le mot et la dissertation portent également à faux. Car, étant donné le Dieu de la Genèse, qui a créé l'homme à son image, l'idée la plus simple et la plus rationnelle sera toujours de le faire ressembler à son portrait. L'Écriture, d'ailleurs, rapporte que lorsque Dieu se fit voir à Daniel, il emprunta la figure d'un vieillard. Et quant au Saint-Esprit, attendu que l'Évangile, qui doit faire autorité en matière évangélique, raconte que le Saint-Esprit se montra au baptême de Jésus sous la forme d'une colombe, il sera impossible à un peintre de le représenter sous la forme d'un corbeau. Ainsi donc, laissez faire les peintres, laissez faire Michel-Ange ; il savait, le pauvre homme, que la peinture est obligée de revêtir d'une forme sensible les idées les plus abstraites. En bon chrétien qu'il était, — ses poésies en font foi, — il savait que l'Église, qui défend de faire des images pour représenter la Divinité même, permet « de faire des images des trois personnes de la sainte Trinité sous les figures sous lesquelles elles ont bien voulu apparaître, selon la tradition des Écritures. » Enfin, en artiste intelligent qu'il était, ne vous en déplaise, il pensait qu'un beau vieillard, et même un beau mendiant, sera toujours plus beau que ce triangle rayonnant, émaillé de sangsues, par lequel des précieux malavisés voudraient désigner Jéhovah.

Il ne nous appartient pas de faire ressortir ici les mérites littéraires de la traduction de M. Lanneau-Rolland. Toujours fidèle et sobre, elle se tient le plus près possible du texte : elle ne se permet pas ces odieuses paraphrases qui sont le stigmate des mauvaises traductions. C'est une fille respectueuse et soumise, toute fière de servir parmi nous d'introducteur à un si grand génie. Pour avoir tenté une pareille œuvre, M. Lanneau-Rolland a droit à notre reconnaissance. Il faut le féliciter de l'avoir menée à bonne fin. Si les poésies de Michel-Ange laissent l'artiste trop en dehors, elles s'ajoutent à ses œuvres et à l'histoire de sa vie, pour composer la personnalité complète de cet homme extraordinaire. Sa grande âme nous devient plus familière. Martyr de la passion contenue, héros de l'art, cloîtré dans son génie comme un moine, tendre comme un père avec son domestique Urbino et son filleul, toujours chaste, sobre et pieux, son caractère se dessine en traits plus précis, et chacun de ces traits semble emprunté à un idéal surhumain.

LÉON LAGRANGE.

Bilderatlas zur Weltgeschichte, nach Kunstwerken alter und neuer zeit. Recueil de figures pour l'histoire universelle, d'après les monuments de l'art ancien et moderne; *dessins de* Louis Weisser, *avec un texte explicatif du* Docteur Henri Merz; 2e *édition.* — Stuttgard.

Les meilleures publications étrangères ne nous sont, le plus souvent, connues en France que lorsque le succès leur est assuré depuis longtemps dans leur pays. Nous devons regretter, sans doute, de ne profiter ainsi que tardivement des sources d'information dont disposent nos voisins; mais ce retard est aussi pour nous, quand nous y avons enfin accès, une garantie de leur valeur. Le *Recueil de figures pour l'histoire universelle,* publié par MM. Weisser et Merz, a déjà obtenu les suffrages des meilleurs juges, et en est à sa deuxième édition. Il appartient à cette classe d'ouvrages fort appréciés aujourd'hui, qui apportent à l'histoire le secours des images reproduisant fidèlement des monuments authentiques, et c'est par ce côté qu'il relève de la critique de cette Revue. Disons tout de suite que n'ayant pas pour objet le développement de l'art à ses époques successives, mais celui de l'histoire universelle, ce ne sont pas toujours les monuments les plus remarquables par leur beauté que les auteurs ont choisis pour les dessiner et les expliquer, mais ceux qui leur ont paru le plus significatifs pour la connaissance exacte du moment qui les a produits. Toutefois, on comprend de quel intérêt est pour l'art la réunion d'un si grand nombre d'exemples appartenant à tous les temps et à tous les pays, et que leur rapprochement rend faciles à comparer.

L'ouvrage entier se compose de cent cinquante planches formant trois volumes, dont le premier est consacré à l'antiquité, le second au moyen âge, le troisième à l'histoire moderne. A côté des grands édifices, on voit des costumes, des meubles, des armes, des portraits historiques, des figures de héros ou de divinités, empruntés avec beaucoup de discernement à presque toutes les galeries célèbres et reproduits avec un grand soin. Le texte qui accompagne chacune des planches est dû à un écrivain déjà connu par des ouvrages de genres très-divers, mais particulièrement versé dans la connaissance des choses de l'art. Les explications de M. Merz, claires, précises et substantielles, sont à la fois historiques et artistiques. Il ne fournit pas seulement les renseignements indispensables pour l'intelligence des figures qu'on a sous les yeux; il y ajoute les considérations nécessaires pour en faire comprendre le vrai caractère et la juste valeur. Qui de nous ne voudrait avoir appris l'histoire avec de pareils livres, à l'âge où l'on apprend tant par les yeux, afin de ne pas avoir à se défaire de mille idées fausses dans un âge plus avancé? E. S.

LISTE DES OUVRAGES DE M. JULES RENOUVIER

L'abondance des matières ne nous ayant pas permis de publier dans le numéro du 15 octobre la liste des ouvrages de M. Renouvier, nous la donnons aujourd'hui comme un complément indispensable de la notice consacrée à notre regrettable collaborateur.

Des vieilles maisons de Montpellier. — Montpellier, de l'imprimerie de Jean Martel aîné. 1835, in-8 de 24 p. avec deux lithographies de M. Laurens.

Anonyme; réimprimé sans planches dans le nº 4 des *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*. 1835, in-4, p. 37-49.

Notice sur deux manuscrits des Archives de la Commune de Montpellier. — Montpellier, madame veuve Picot; juin 1835; in-8 de 31 pages.

La note explicative est signée J. R. Cette notice se rapporte à des recueils de chartes publiées depuis par les soins de la Société archéologique de Montpellier. — La couverture porte l'adresse de Merklein, à Paris.

Monuments de quelques anciens diocèses du bas Languedoc, expliqués dans leur histoire et leur architecture par M. J. Renouvier, et dessinés par J.-B. Laurens. — Montpellier, in-4, 1835-1841.

Cet ouvrage, imprimé d'abord chez madame veuve Picot, et depuis 1838 par Boehm, a paru successivement de la façon suivante : 1re livraison, 1835, Abbaye de Valmagne, 16 pages et 8 lith.; 2e livraison, 1836, Église de Maguelone, 48 pages et 6 lithographies; M. Raimond Thomassy a concouru avec M. Renouvier aux recherches historiques de cette notice; 3e livraison, 1837, Abbaye de Saint-Guillem du Désert, 48 pages et 15 lith.; 4e livraison, 1848, Deux Monastères de femmes, le Vignogoul et Saint-Félix de Montseau, 24 pages et 7 lith.; 5e livraison, Église de Lodève et Prieuré conventuel de Saint-Michel de Grandmont, 1840, 32 pages et 7 lith.; 6e livraison, Abbaye de Villemagne et Prieuré de Rédes, 1841, 24 pages et 8 lith. L'introduction, de VIII pages, a paru en 1840. Cet ouvrage, qui devait avoir 12 livraisons et qui n'a été tiré qu'à 100 exemplaires, est très-difficile à trouver complet. Il faut y ajouter : Monuments divers pris dans les anciens diocèses du bas Languedoc. Montpellier, 1841. In-4, 20 pages et 8 lith. qui en forment comme un supplément.

Anciennes églises du département de l'Hérault.

Publié dans les *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, en deux parties: la première, dans le nº 2, 1836, p. 83-118, avec 2 planch.; la seconde, dans le nº 7, 1838, p. 321-48, avec 3 pl.

Excursion monumentale dans les Pyrénées, vallées d'Ossau et de Lavedan (1837).

Dans le *Bulletin monumental* de M. de Caumont, troisième vol., p. 19-35.

Essai de classification des églises d'Auvergne. In-8 d'une feuille 3/4. — Caen, Hardel.

Extrait du *Bulletin monumental*, tome III, 1837, nº 7, p. 375-398.

Notice sur la peinture sur verre et sur mur dans le midi de la France (1839).

Bulletin monumental, t. V, p. 416-24.

Notes sur les monuments gothiques de quelques villes d'Italie, Pise, Florence, Rome, Naples (août, septembre et octobre 1839), par M. Jules Renouvier, inspecteur divisionnaire des monuments historiques. Caen, Hardel, 1841, in-8 de 160 p.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont, t. VII.

Sur des fenêtres de la rue de Baile (à Montpellier).

Dans les *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, nº 12, 1842, p. 33-39, avec 1 pl.

Notice littéraire sur M. Ph. de Saint-Paul.

Publié dans les *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, nº 12, 1842, p. 41-54.

Des fonts baptismaux en plomb de l'église de Vias.

Publié dans les *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, nº 13, 1843, p. 129-34.

Raphaël ou Ghirlandajo.

Article sur un portrait du musée Fabre à Montpellier, publié dans le premier numéro de la *Revue du Midi*. Montpellier, Gras, in-8; première série, 1843, t. I, p. 83-89.

Études, mœurs et modes archéologiques.

Article publié dans le troisième numéro de la *Revue du Midi*, première série, 1843, t. I, p. 181-199.

Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier, par J. Renouvier et Ad. Ricard. — Montpellier, Jean Martel aîné, 1844. In-4 de 220 p. avec une planche.

Introduction, p. 1-103. Documents, p. 104-206. Glossaire, 207-220.

Publié d'abord comme le nº 14 des *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*.

Idées pour une classification générale des monuments, par M. J. Renouvier. — Montpellier, Boehm, 1847. In-4 de 30 p.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Montpellier*, t. I, p. 91-118.

Rapport sur le chapitre du Ministère de l'Intérieur relatif aux Musées nationaux. — Paris, de l'imprimerie de l'Assemblée constituante, 1848. In-4 de 20 p.

Les grisettes de race. — Montpellier, L. Christin (1851). In-8 de 8 p. (Anonyme. Tiré à 50 exemplaires.)

Cette étude est extraite d'un journal intitulé *le Babillard*, qui a paru peu de temps.

Sur une figurine en terre cuite du cabinet archéologique de Montpellier, par M. J. Renouvier. In-4 de 12 p. avec une lithographie.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, n° 20, 1853, p. 333-42. (C'est une représentation de déesse-mère.)

Des types et des manières des Maîtres graveurs, pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France, par M. Jules Renouvier. — Montpellier, 1853-1856. In-4.

Publié dans les *Mémoires de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, section des lettres, en quatre fascicules tirés à part.

Premier fascicule. XVe siècle. 1853, in-4 de 116 p.

Deuxième fascicule. XVIe siècle. 1854, in-4 de 223 p.

Troisième fascicule. XVIIe et XVIIIe siècle. Première partie, comprenant les écoles Italiennes, Allemandes et Flamandes, juin 1855; in-4 de 126 p.

Quatrième fascicule. XVIIe et XVIIIe siècle. Deuxième partie, comprenant les écoles Hollandaises et Françaises. In-4 de 166 p.

Jean Troy, directeur de l'Académie de peinture, sculpture et gravure de Montpellier.

Archives de l'art français, Documents, tome IV, livraison du 15 septembre 1855, p. 81-93.

Le musée de Montpellier, par M. Jules Renouvier. — Paris, Martinon, 1855. Grand in-8 de 24 p., avec huit gravures sur bois.

Deuxième livraison de l'ouvrage de M. Laurens : *Lyon à la Méditerranée*.

Les peintres et les enluminеurs du roi René. Une Passion de 1446, suite de gravures au burin, les premières avec date. — Montpellier, Jean Martel aîné, 1857. In-4 de 34 et 12 p. avec une photographie.

Extraits des *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, numéros 24 et 25. — On peut voir sur la première notice deux notes, l'une de M. Vallet de Viriville, l'autre de moi dans les *Archives de l'art français, Documents*, tome V, p. 209-214; la seconde a été l'objet d'une note de M. Vallet de Viriville dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1857, in-8, p. 169-170, et d'un bon article de M. de Brou dans la *Revue universelle des Arts*, Bruxelles, 1858, VIII, 313-324 : Découverte de deux gravures antérieures à la paix de Finiguerra.

Les estampes de Geoffroy Tory.

Imprimé dans la *Revue universelle des Arts*. Bruxelles. 1857, t. V, p. 510-9.

Discussion du livre sur Geoffroy Tory de M. Auguste Bernard, faite au point de vue de la critique artistique trop négligée par l'auteur.

Les peintres de l'ancienne école hollandaise; Gérard de Saint-Jean, de Harlem, et le tableau de la résurrection de Lazare, par Jules Renouvier. — Paris, Rapilly, 1857. In-8 de 20 p. avec une photographie.

Tiré à 50 exemplaires. Réimprimé dans la *Revue universelle des Arts*, 1858, t. VIII, p. 113-21.

Des gravures en bois dans les livres d'Anthoine Vérard, maître libraire, imprimeur, enluminеur et tailleur sur bois, de Paris, 1485-1512, par J. Renouvier. — A Paris, chez Auguste Aubry, 1859. In-8 de 53 p., avec planches.

Daté de Montpellier, octobre 1858. Imprimé à Lyon, chez Louis Perrin, et tiré à 200 exemplaires.

Des origines de la gravure en France.

Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1er avril 1859, t. II, p. 5-22.

Note sur le portrait d'Agnès Sorel, attribué à Jean Fouquet.

Publié dans le n° 16 du *Journal des Beaux-Arts*. Anvers, grand in-4, 31 août 1859, p. 123-124.

La tête de cire du musée Wicar, à Lille.

Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 15 septembre 1859, t. III, p. 336-341.

Le musée de Montpellier.

Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1er janvier 1860, p. 7-23. Remaniement du travail indiqué plus haut sous la date de 1855.

Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne jusqu'à

la fin du XVe siècle, par Jules Renouvier. Mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique le 23 septembre 1859. — Bruxelles, Hayez, 1860. In-8 de 319 p. (avec 2 planches de monogrammes).

Extrait du tome X des Mémoires couronnés et autres Mémoires publiés par l'Académie, collection in-8. Le chapitre sur les graveurs allemands, p. 194-263, ne se trouve que dans le volume tiré à part.

Restitution à Michel Dorigny du groupe figurant dans le paysage, peint sur mur dans une maison des Andelys, et attribué à Nicolas Poussin.

Note publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livr. du 15 juillet 1860, p. 123-124.

Des découvertes nouvelles d'estampes sur bois et sur métal de l'Allemagne.

Publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 15 septembre 1860, t. VII, p. 321-333. Sur le volume de M. Passavant : *le Peintre-Graveur*.

L'étude sur Greuze et Prud'hon n'a pas paru, quoique déjà imprimée; elle se trouve dans le volume en préparation de l'Académie de Dijon *L'Indépendant du Midi*, journal imprimé à Montpellier, contient, de 1844 à 1848, des articles de M. Renouvier généralement signés. Les uns sont de politique et d'actualité, les autres de critique d'art, et je regrette de ne pas pouvoir donner la note de ces derniers.

A. DE M.

A l'occasion de l'article de M. François Lenormant, nous avons reçu de MM. de Longpérier et A. de Calonne les communications suivantes :

« *A Monsieur le Directeur de la* GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

« Monsieur,

« Dans un travail sur la Minerve de Phidias, dont le dernier numéro de la *Gazette* vient de publier un chapitre, M. François Lenormant affirme que la restitution de Simart « a été défendue... par M. de Calonne d'après les notes fournies par M. le duc de Luynes « et par M. de Longpérier. »

« M. Lenormant a commis, fort involontairement sans doute, une confusion de personnes. J'étais lié d'amitié avec Simart, mon éminent confrère, et pendant qu'il travaillait à la restitution de la statue de Minerve, je lui ai donné, lorsqu'il me les a demandés, des renseignements sur divers points d'archéologie; mais je n'ai jamais fourni de notes à M. de Calonne, je n'ai point eu de conversation avec lui au sujet de la Minerve, je n'avais pas, à cette époque, l'honneur d'être en relations avec le directeur de la *Revue contemporaine*, et je suis resté complétement étranger à la rédaction de l'article qui vient d'être rappelé.

« Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

« LONGPÉRIER. »

« 5 novembre 1860. »

« Monsieur,

« Dans un article de votre numéro du 1er novembre, j'ai lu avec surprise qu'un travail que j'ai publié naguère dans la *Revue contemporaine* sur la Minerve de Phidias m'aurait été inspiré par M. le duc de Luynes et par M. Ad. de Longpérier, et aurait été rédigé d'après des notes communiquées par ces deux savants académiciens. A cette allégation, j'oppose la dénégation la plus formelle. A l'époque où j'ai écrit ce travail, je

n'avais l'honneur de connaître personnellement ni M. le duc de Luynes ni M. de Longpérier, et je n'ai jamais reçu d'eux aucune espèce de communication. Les seuls documents que, de son côté, le regrettable M. Simart ait mis entre mes mains, sont deux planches de pierres gravées, trois ou quatre soufres de monnaies athéniennes, une explication sommaire des sujets traités par lui dans les détails de la statue, et enfin les textes anciens qui avaient servi de point de départ à son travail. Il n'y avait rien dans ces documents qui ne fût à la portée de tous, et ils constituaient la part la plus minime des éléments dont je me suis servi pour démontrer l'exactitude archéologique de la restitution. Sur un seul point, j'ai réclamé les lumières de la science: il s'agissait d'établir l'antiquité relative du *sigma lunaire* et de détruire par là une objection qui avait été formulée contre la date généralement attribuée à la pierre d'Aspasius. Grâce au savoir de l'éminent académicien que je consultai, j'ai pu ajouter cette preuve à toutes celles que j'avais déjà fournies, mais elle n'était nullement indispensable à ma démonstration. Comme le dit fort bien l'auteur de l'article, je suis loin d'être un érudit, et je n'y ai aucune prétention. Mais il me serait bien permis de faire observer que l'honorable professeur d'archéologie dont je combattais alors l'opinion n'était guère plus savant que moi, puisqu'il avait bâti toute son hypothèse contre la pierre d'Aspasius sur la présence de ce *sigma lunaire* dans la signature. J'avais même ce petit avantage sur lui de soupçonner *à priori* qu'il commettait une erreur. En si bonne compagnie on se console d'être ignorant.

« Je ne me serais pas donné la peine de relever les inexactitudes de l'article que vous avez publié, si j'avais pu les attribuer à la légèreté de l'écrivain; mais elles se reproduisent en quelques pages avec une insistance si évidemment intentionnelle, qu'il m'était impossible de les laisser passer sans rectification.

« Je vous serais très-obligé, Monsieur, de vouloir bien insérer cette lettre dans votre prochain numéro.

« Agréez l'assurance de ma considération la plus distinguée.

« A. DE CALONNE.

« Paris, le 9 novembre 1860. »

Dans sa séance du 10 novembre, l'Académie des beaux-arts a nommé membres correspondants : M. Simonis, sculpteur à Bruxelles, et M. Lancrenon, directeur du musée de Besançon. M. Lancrenon est l'auteur du *Fleuve Scamandre*.

L'Académie a décidé en outre qu'elle procéderait le 24 à l'élection du successeur de M. Hersent. Quatorze candidats se sont fait inscrire, jusqu'à présent, au secrétariat de l'Institut. Ce sont MM. Cabanel, Cornu, Gérôme, Hébert, Hesse, Jacquand, Larivière, De Laval, Henri Lehmann, Meissonier, Müller, Rouget, Signol, Yvon.

— M. Chaplin, qui semble de plus en plus attiré vers la peinture décorative, vient de terminer, dans les nouveaux appartements des Tuileries, un travail plus important que tous ceux qu'il avait abordés jusqu'ici. Appelé à décorer le salon de l'Impératrice, il y a peint, dans le goût des artistes français du XVIIIe siècle, un grand plafond et six dessus de portes. Les figures allégoriques des divers arts, de petits génies aux carnations rosées, des draperies volantes, des guirlandes aux tons éclatants, des attributs ingénieusement choisis, se détachent sur un ciel clair et composent un plafond harmonieux dans sa disposition comme dans son coloris. Les tableaux placés au-dessus des portes

rappellent que ce charmant boudoir a reçu le nom de Salon des Fleurs, et représentent, sous des figures de femmes, la marguerite, la rose, le nénufar, la violette, le bleu et la pensée. L'ensemble de cette décoration est conçu dans une gamme brillante et sans fracas, et lumineuse sans fadeur; la peinture y lutte victorieusement contre l'éclat des ors et la somptuosité des tentures, et l'exécution de ce grand travail fait honneur au gracieux pinceau de M. Chaplin.

— MM. Mérimée, Charles Blanc et Paul Mantz viennent d'être élus membres honoraires à l'Académie des beaux-arts de Florence.

M. Viollet-le-Duc, qui appartenait déjà à l'Académie, a reçu le titre de professeur correspondant.

— On sait que, pendant les dernières années de sa vie, le sculpteur Christian Rauch avait entrepris le modèle de la statue du célèbre agronome Albert Thaer. La mort ne lui permit pas de mettre la dernière main à son œuvre. On vient d'exécuter, d'après ce modèle, une statue qui n'a pas moins de neuf pieds de haut, et qui a été récemment inaugurée à Berlin.

— Nous avons le regret d'annoncer la mort d'un jeune artiste dont le talent faisait déjà mieux que des promesses. M. Diaz fils vient d'être enlevé prématurément à sa famille et à ses amis. Il avait à peine vingt-cinq ans. Grâce aux excellents conseils de son père, il savait voir la nature, et, dès le début, il s'annonçait comme un paysagiste épris de la lumière et de la couleur. Les quelques tableaux qu'il avait envoyés aux dernières expositions de province, faisaient concevoir la meilleure idée de ses aptitudes et de son avenir. Alors que notre école a déjà donné tant de signes de défaillance, il est triste de voir disparaître ainsi les jeunes artistes qui auraient pu, au moment décisif, prêter le concours de leur talent aux tentatives de l'art nouveau.

— Le *Salon des Arts-Unis*, dont M. Charles Blanc a déjà présenté le programme aux lecteurs de la *Gazette*, travaille activement à en réaliser les promesses. Le jardin qui longeait la rue de Provence a été transformé presque tout entier en une vaste salle d'exposition; la lumière, tombant du plafond, se distribuera avec une harmonie parfaite sur les toiles, les statues, les groupes qui, renouvelés souvent, en feront un *Salon* permanent. Les dispositions intérieures sont déjà faites, et la décoration est confiée à des artistes d'un goût éprouvé et dont la fantaisie a reçu du directeur la liberté la plus franche. Un grand salon de conversation, des salles pour l'exhibition des aquarelles, des dessins, des eaux-fortes, des bronzes, etc., une bibliothèque de livres et de publications d'art se partagent tout le rez-de-chaussée.

Le premier étage, qui a ses entrées spéciales, est consacré à un établissement modèle de photographie, avec salons d'attente et d'habillement, ateliers commodes pour le portrait et la reproduction des objets d'art.

Vers les premiers jours de décembre, le *Salon des Arts-Unis*, dans une fête d'un goût tout nouveau donnée au profit des indigents de l'arrondissement, conviera, dans une même pensée de charité, l'élite des gens du monde et des artistes.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

DE PARIS A ATHÈNES

II

Le 6 octobre, de très-grand matin, nous avons fait nos adieux à la belle Venise, qu'on peut appeler maintenant Venise la désolée. La ville était encore endormie; mais déjà le dôme de la Salute se distinguait en clair sur le fond du ciel, tandis que le campanile de Saint-Georges Majeur se dessinait en noir sur les tendres clartés de l'aurore qu'on voyait poindre derrière le Lido. On n'entendait sur les lagunes que le bruit des rameurs qui les frappaient en cadence. Je tenais sur mes genoux une jolie cassette incrustée d'ivoire et toute pleine de verroteries de Murano; nous l'avions achetée dans le quartier des Juifs, parce que les incrustations en sont niellées de figures tout à fait semblables à celles de Callot, et que les ornements rappellent le goût français sous Louis XIII. C'est une maladie incurable chez les voyageurs que d'emporter quelque objet matériel de tous les pays qu'ils ont visités. Il semble que la seule pensée ne suffit point à alimenter le souvenir, et que l'invisible fluide de l'âme humaine s'attache alors intimement, même aux choses inertes, comme le parfum au vase.

Arrivés au bout de quelques heures à Trieste, nous en sommes partis le jour même sur un paquebot du Lloyd autrichien qui chauffait pour Constantinople et qui devait nous jeter à Syra. Le temps était superbe, et l'Adriatique démentait la réputation que lui a faite Horace : *Iracundior Adria.* Nous voguions le long des côtes de l'Istrie et de la Dalmatie, et nous étions prévenus que le bateau ne relâchait plus à Ancône depuis que l'armée piémontaise était entrée dans les Marches. Le souffle de l'Italie frémissante venait donc expirer sur cette mer qui baigne les rivages où la barbarie commence. Barbares, en effet, les contrées que nous avions constamment à notre gauche, surtout les montagnes de l'Albanie, dont le navire se rapproche en se dirigeant vers Corfou, montagnes sauvages, creusées de ravins profonds et qui n'ont pour tout vêtement que des rochers. On n'y aperçoit ni habitants, ni arbres, ni plantes; de loin en loin cependant, quelques pauvres villages, dont l'existence est un pro-

blème, semblent augmenter encore, par la rareté du contraste, la solitude de ces tristes côtes.

Corfou est la première station du paquebot. Par un soleil comme celui qui nous éclairait, l'entrée du port est imposante. Les deux citadelles et des bastions bâtis sur le roc jouent un rôle pittoresque dans le paysage que forme une ville en amphithéâtre, où la végétation est riante et d'une richesse inattendue. A peine débarqués, nous sommes conduits en voiture dans une campagne plantée d'oliviers, d'orangers, de figuiers, et de cette espèce de cyprès qu'on appelle le tuya. Les haies sont formées par d'énormes touffes de cactus et d'aloès; le géranium, qu'en France nous avons en pot sur nos fenêtres, est ici un arbuste qui n'a pas moins de six pieds de haut. La promenade offre des points de vue charmants coupés de collines étagées, accidentées de criques brillantes... Mais ce qu'il y a de plus remarquable à Corfou, c'est la population basanée qui remplit la ville de ses cris et de son mouvement. On ne peut faire un pas dans la rue sans rencontrer un tableau tout fait de Decamps, un dessin tout crayonné de Bida. Et ce n'est pas seulement par leurs costumes que les Corfiotes se distinguent, c'est surtout par le caractère de leurs têtes. On ne trouverait point parmi eux une figure insignifiante : chaque physionomie tranche sur ce qui l'entoure, chaque passant est un personnage. Le Vénitien, le Tudesque, le Grec, l'Anglais, le Français même, ont laissé des traces de leur domination ou de leur passage dans cette population énergique dont l'accent primitif a pourtant résisté à tant de mélanges. Ici, c'est un vieillard au visage de cuir sillonné d'entailles, comme celui qu'a placé le Titien dans son *Denier de César*; là, c'est une laideur antique rappelant le masque farouche de Caracalla; plus loin, c'est un groupe d'Orientaux à l'œil humide et lascif, qui fument silencieusement au soleil, ignorant leur beauté. Les femmes ont le teint citron avec des yeux étincelants; quelques-unes portent le costume que portait Falcon dans *la Juive*. Les rues sont encombrées de grenades, de piments, d'ognons démesurés, de raisins de Corinthe, et des gamins de bronze viennent apporter de grands paniers de poissons que l'on vend à la criée. Les papas, vêtus de noir et coiffés de ce chapeau ecclésiastique qui ressemble à un bolivar dont on aurait coupé les bords, traversent gravement la foule, et font tache sur les haillons blancs de ce peuple, dont le costume, tout original qu'il est, se trouve complétement effacé par l'énergie des regards et par des airs de tête d'une étonnante singularité.

Si je voulais ouvrir quelques livres et recueillir à la hâte les souvenirs qui se rattachent à l'ancienne Corcyre, je deviendrais en un quart d'heure d'une érudition effrayante. Je vous rappellerais le naufrage d'Ulysse dans

l'île des Phéaciens, et Nausicaa folâtrant avec ses compagnes à travers les jardins enchantés d'Alcinoüs; je nommerais les Corcyréens qui furent vainqueurs à Olympie, et dont Polyclète sculpta les statues iconiques; je vous parlerais de l'exil d'Aristote et de l'apparition que fit à Corcyre ce beau jeune homme qui s'appelait Alexandre; je dirais la rencontre de Cicéron et de Caton dans cette île fameuse, après la bataille de Pharsale, et comment ils se séparèrent, l'un pour aller à Utique se déchirer les entrailles, l'autre pour porter sa tête aux triumvirs... Cependant, nous voici devant le promontoire de l'île d'Ithaque; il est déjà nuit, et nous sommes enveloppés par un orage lourd dont les continuels éclairs illuminent toute la mer. A ces lueurs, le royaume d'Ulysse ne nous représente qu'une terre sauvage, un rocher : pas une cabane que l'on puisse prendre pour la chaumière du fidèle Eumée; pas un arbre qu'on puisse saluer comme un des poiriers de Laërte... mais le nom de ce rocher est impérissable. Aucun pays au monde, il faut l'avouer, ne réveille de tels souvenirs; toute cette mer ionienne roule des flots de poésie. Quand nous étions à la hauteur de Navarin, le capitaine nous montrait du doigt la rade où fut brûlée la flotte ottomane; pour moi, je cherchais du regard l'ancienne Pylos et la grotte du vieux Nestor. Quand nous sommes passés en vue de Cerigo, nous n'avons pu oublier que cette île, non moins sauvage que celle d'Ulysse, avait été jadis l'île de Cythère, et que Vénus y fut portée par les vagues dans une conque de saphir. Je me figurais la voir apparaître entre deux rochers, sous des lianes, la poitrine émue, les cheveux tout ruisselants des larmes de sa mère, et les bras relevés sur sa tête, comme cette belle Naïade que M. Ingres a peinte avec tant d'amour, avec tant d'art, de grâce et de style.

Une nuit tempêtueuse nous a menés à Syra, et dès que l'aube nous a permis de voir la ville, nous avons pu vérifier la description qu'en a donnée Théophile Gautier dans son livre de *Constantinople*. Bâtie sur une montagne en pyramide où chaque maison recule d'un degré sur la maison inférieure, la ville ressemble à un grand escalier de pierre, dont la dernière marche est une église. C'est le 15 octobre seulement, et par une mer devenue terrible, que nous avons doublé le cap Sunium. Tout le monde à bord était malade, et moi-même je rendais l'âme, lorsqu'une dame athénienne a dit tout haut que nous étions près d'Égine et qu'on devait apercevoir l'Acropole d'Athènes. A ces mots j'ai repris connaissance, et, demandant au capitaine sa longue-vue, j'ai regardé l'éminence lointaine qu'on indiquait et j'ai vu, en effet, les ruines du Parthénon qui se dressaient au soleil levant. Le portique occidental était marqué par une ombre noire dont la vigueur n'était pas affaiblie, à ma grande sur-

prise, par les immenses couches de l'air interposé. On pouvait compter les colonnes restées debout sur la façade méridionale, et, chose étrange, à une pareille distance les colonnes paraissaient gigantesques! L'impression que me fit ce premier spectacle fut si vive que je rentrai aussitôt en pleine possession de mes sens, et j'avais oublié tous mes maux lorsque nous entrâmes dans le bassin du Pirée.

Je dois vous le confesser, en dépit de nos poétiques ambitions, c'est un simple omnibus qui conduit les voyageurs du Pirée à l'antique Athènes. Pour éviter une condition aussi prosaïque, nous avons pris une voiture qui avait la prétention d'être une ancienne calèche d'Offenbach, et, dès nos premiers pas sur le sol de l'Attique, nous avons pu voir de nos yeux ce qu'il y a de vrai dans la réputation qu'ont faite à la Grèce tant de récits et tant de livres. Tout d'abord ce n'est qu'une route poudreuse qui passe sur le lit desséché du Céphise, du fameux Céphise, et qui traverse une campagne aride, sans arbres, sans eau, presque sans culture. Bientôt, cependant, on arrive à un grand bois d'oliviers au bout duquel se trouve l'Académie de Platon, et, si l'on en juge par la vétusté extraordinaire de leurs troncs noueux, ces oliviers ont certainement ombragé les promenades et les rêveries du philosophe, peut-être même sont-ils contemporains de Cécrops, car l'olivier est un arbre qui ne meurt point.

Mais si la terre de Minerve n'est pas fertile en végétation, elle est du moins féconde en monuments. Quand on a perdu de vue les longs murs de Thémistocle qui commencent au Pirée, — ces murs qui étaient assez larges pour que deux chars pussent y passer de front, — on aperçoit le temple de Thésée sur une éminence, et plus haut l'Acropole avec sa couronne de ruines sacrées, le temple de la Victoire Aptère, les Propylées, la Pinacothèque, le temple d'Érechthée, celui de Pandrose, et enfin le Parthénon. On se trouve ainsi tout à la fois l'esprit dans le passé, les pieds dans le présent. Les masures qui rampent au pied du temple de Thésée, quelques maisons neuves mêlées aux cabanes turques, une rue bruyante, un vieux bazar, viennent troubler, dès l'entrée, la contemplation dans laquelle on aimerait se plonger. Au prix d'une année de ma vie, je voudrais pouvoir, d'un coup de baguette, faire disparaître cette cité moderne, étouffer ces cris vulgaires, obtenir une heure de recueillement et de silence, et me promener seul au milieu de ces ruines désertes, parmi les fantômes de tant de héros, avec les belles ombres d'Alcibiade et d'Aspasie. Reconstruire ces monuments en rapprochant leurs débris, les faire revivre par une restauration, ce serait les profaner peut-être. De telles merveilles, enfantées par le génie de l'homme pour des dieux qui ne sont plus, ne sauraient être séparées de l'humanité qui les vit naître et de ses

croyances. Si elles étaient encore debout, intactes, immaculées, il me semble que la vie moderne leur serait un plus cruel outrage, que l'artiste ne pourrait alors se consoler de ne plus voir autour des temples ce peuple élégant, spirituel et mobile, prompt à l'enthousiasme, voluptueux par le sentiment du beau, mais toujours fidèle au culte de sa grande déesse, de la déesse armée, pudique et fière. Il chercherait en vain du regard tous les personnages qui figuraient dans la pompe des Panathénées, les vieillards choisis qui portaient des branches d'olivier, les prêtres qui conduisaient les victimes, les jeunes vierges qui s'avançaient à pas lents tenant les patères et les corbeilles du sacrifice, les graves archontes, les rois des tribus, les gardiens des rites, et ces nobles cavaliers qui, légèrement assis sur leurs chevaux thessaliens, savaient si bien discipliner leurs mouvements les plus capricieux, et conservaient tant de dignité dans la grâce de leurs allures... En vérité, des temples sans culte et sans peuple, des temples sans dieux seraient trop vides s'ils n'étaient pas en ruines.

On entre dans l'Athènes d'aujourd'hui par la rue d'Hermès, qui aboutit au palais du roi Othon et qui coupe à angle droit la rue d'Éole. Celle-ci commence à la Tour des Vents et traverse, en se prolongeant, une cité toute neuve qui s'étend ainsi au nord de l'Acropole, tandis que l'ancienne Athènes était bâtie autour de la citadelle. Cette ville nouvelle, qui tous les jours grandit, offre un aspect riant et me rappelle les habitations italiennes, particulièrement celles de Naples et des environs. Les maisons en sont belles, spacieuses et peintes en rose, en bleu clair ou en bistre, comme celles de Portici. On y a ménagé, tantôt des loges en retraite, tantôt des balcons très-saillants qui sont quelquefois ombragés de vignes. Le marbre de l'Hymette y est employé aux soubassements, mais les colonnes, les pilastres, les escaliers, les chambranles des portes et des fenêtres sont le plus souvent en marbre pentélique. Quand la maison se termine par un fronton, elle est ornée d'acrotères et de tuiles frontales, sculptées ou estampées sur les modèles antiques. Les tapisseries et le papier peint sont ici inconnus; aussi les parois, les plafonds et les frises sont-ils peints à fresque, ordinairement dans le goût de Pompeï. Depuis que la polychromie a été remise en honneur, on multiplie, on détaille la couleur sur les chapiteaux, les triglyphes, les antes, les caissons; mais il faut dire que ces coloriages se font admettre dans les demeures privées plus aisément que dans l'architecture monumentale. Des boulevards, dont les plantations sont encore jeunes, promettent aux Athéniens de magnifiques promenades. Çà et là quelques jardins rompent l'uniformité des murailles, en brisent les lignes, et un *square* comme ceux de Londres, que déjà nous

imitons à Paris, forme une jolie tache de verdure au milieu d'une ville neuve, aux tons frais et clairs... D'ici à vingt-cinq ans, pour peu que le mouvement d'expansion continue, la nouvelle Athènes sera une des plus charmantes villes de l'Europe. Mais si l'on veut parcourir le territoire de l'Athènes antique, il faut se rapprocher de l'Acropole. C'est au pied du rocher que sont groupées en désordre les misérables cabanes bâties par les Turcs sur les débris de la ville d'Adrien et de la ville de Thésée. Là les ruines abondent. Des portiques, des bains, des gymnases, des aqueducs, des murs gigantesques vous arrêtent à chaque pas. De grandes excavations, des commencements de fouilles vous font apercevoir l'ancien pavé d'Athènes à trente ou quarante pieds au-dessous du sol actuel. Que de beautés enfouies dans ces profondeurs! que de secrets perdus! et qui sait combien de statues, de bas-reliefs et d'inscriptions révélatrices, combien de trésors en tout genre sont cachés sous tant de couches superposées de générations et de siècles! A la surface même du pavé d'aujourd'hui gisent, abandonnés, d'innombrables fragments de marbres antiques. Pas une masure qui ne montre d'admirables morceaux de pentélique engagés dans ses murailles. Ici, l'architrave d'un temple écroulé forme l'encoignure d'une maisonnette misérable; là, des fûts de colonnes en vert antique ou en granit servent de bancs extérieurs aux habitants d'une méchante cahute; plus loin, la volute brisée d'un chapiteau ionique achève les marches d'un escalier chargé d'inscriptions, ou bien c'est la toiture d'un colombier qui repose sur une portion de frise posée à rebours. Le plus pauvre paysan albanais a orné le linteau de sa porte d'une acanthe conservée, ou d'une tête fruste, ou de quelque marbre byzantin sur lequel est sculpté un entrelacs, une croix, un lion barbare. Rien de plus pittoresque et cependant de plus triste que cet amalgame de ruines. On croit voir surgir de dessous terre les ossements dispersés de la ville antique.

Sans toucher encore aux restes archéologiques de la ville d'Athènes, tels que le portique de l'Agora, le vaste gymnase de Ptolémée, la stoa d'Adrien à laquelle est adossé un musée en plein air, l'horloge d'Andronicus qu'on appelle la Tour des Vents, le monument de Lysicrate qui décore la rue des Trépieds où était situé l'atelier de Praxitèle, et les colossales ruines du temple de Jupiter, je veux vous dire un mot des collines qui entourent l'Acropole. Tout près de l'éminence où est bâti le temple de Thésée, s'élève la colline des Nymphes surmontée aujourd'hui d'un bel observatoire qu'a fait construire de ses deniers le baron Sina, un Grec cent fois millionnaire. Il est à regretter, sans doute, que cette générosité patriotique n'ait pas été employée de préférence à l'établissement d'un

musée. La Grèce prendra le temps d'observer les astres quand elle aura édifié le sanctuaire où devront être réunis et rangés tant de chefs-d'œuvre qu'on empile maintenant dans les souterrains de l'Acropole, ou qui demeurent exposés aux injures de l'air sur le rocher même. Surmonté d'une coupole, l'observatoire couronne la colline, autrefois couverte des statues dédiées aux nymphes. Au-dessous se trouvent les grottes consacrées aux vents, aux tourbillons, aux Furies, car c'est une croyance populaire que les tourbillons représentent des rondes de Nymphes dans les airs, et, quant aux Furies, on affectait de ne pas les séparer des Nymphes, et le peuple, pour ne pas les irriter sans doute, les appelait les bonnes filles, les *Euménides*. En faisant quelques pas vers le sud-est, on arrive au Pnyx, qui était le lieu d'assemblée des Athéniens. Là sont taillées, dans un roc plus dur que le porphyre, les marches de la tribune qui a retenti des harangues de Démosthène; on n'y entend plus d'autre bruit que le souffle du vent de mer. Au pied de la tribune muette sont encore les siéges vides des greffiers; on dirait que l'assemblée vient de finir, et que les citoyens sont allés prendre leurs armes pour marcher contre Philippe. Cependant, afin d'éviter les entraînements belliqueux, on avait tourné la tribune vers l'Aréopage, de façon que l'orateur ne pût ni voir la mer ni rappeler au peuple sa puissance en lui montrant les vaisseaux du Pirée. Dans les grandes circonstances, les Athéniens se réunissaient la nuit sur le Pnyx; aussi a-t-on trouvé en cet endroit une quantité de petites lampes en terre cuite... Mais on ne peut faire un pas autour de l'Acropole sans toucher à quelque pierre vénérable, sans fouler une poussière historique ou héroïque. A droite du Pnyx, pour qui regarde le Parthénon, se dresse, sur la colline du poëte Musée, le monument romain de Philopapus, roi de Syrie, devenu citoyen d'Athènes après sa défaite; à gauche est l'Aréopage, qui est situé à une portée de flèche des Propylées. Le seul reste de ce tribunal à jamais célèbre est un escalier taillé dans le roc, l'escalier que montèrent les Messéniens lorsqu'ils vinrent soumettre à l'Aréopage leur querelle contre les Spartiates, car l'Aréopage jugeait aussi les peuples. Par ces mêmes degrés sont descendus Oreste et Socrate, Oreste absous du meurtre de sa mère, et Socrate allant boire la ciguë.

Au flanc méridional de l'Acropole étaient adossés deux grands théâtres, le théâtre de Bacchus, où furent joués Sophocle et Aristophane, et le théâtre d'Hérode Atticus, construit au second siècle de notre ère. Le premier est complétement détruit; il n'en reste çà et là que des vestiges de la gradination en hémicycle pratiquée dans le rocher; l'autre a conservé en partie ses bancs de marbre et les murs de la façade percée de portes et

de fenêtres cintrées qui tranchent ici avec le système grec des plates-bandes. Hérode Atticus était un Mécène athénien; son éloquence l'avait fait surnommer *le roi de la parole*. Choisi pour enseigner l'art oratoire à Lucius Verus et à Marc-Aurèle, il était arrivé aux plus grands honneurs et il avait acquis une fortune immense. Athènes est remplie de son nom. Un jour, ayant été couronné aux jeux panathénaïques, il promit solennellement aux spectateurs qu'il doterait la ville d'un nouveau stade. En effet, il fit reconstruire à ses dépens celui que l'orateur Lycurgue avait fondé au IVe siècle avant J.-C. Les gradins furent recouverts en marbre pentélique, et il fit jeter sur l'Ilyssus un pont de trois arches qui servait d'entrée au stade. Pausanias, qui vint à Athènes peu de temps après l'inauguration du monument, en fut ravi de surprise et d'admiration. Nous sommes allés le visiter, conduits par ce souvenir.

Le pont ayant été mis en pièces par les Turcs, nous avons passé à gué l'Ilyssus, qui n'est en ce moment qu'un ruisseau. Quant au stade, on n'y voit plus les quinze rangs de siéges qui pouvaient contenir trente-cinq mille spectateurs et qui s'élevaient des trois côtés de l'enceinte où l'empereur Adrien fit un jour donner la chasse à mille bêtes sauvages, *mille ferarum venationem*; mais on retrouve encore des restes du mur de soutènement, quelques traces d'un temple de la Fortune et un tumulus, qui est sans doute le tombeau d'Hérode Atticus, dont la dépouille fut portée en cet endroit, malgré le désir qu'il avait témoigné d'être inhumé à Marathon, où il était né, où il mourut. A gauche s'ouvre une caverne superbe qui fait le tour de la colline et donne issue dans la campagne. Par là les vaincus se retiraient, échappant ainsi, dans l'obscurité de la grotte, à l'humiliation de leur défaite et au couronnement du vainqueur. De toutes mes impressions de voyage, la plus sérieuse, la plus profonde est celle que me fait éprouver le silence dans les lieux que remplissaient jadis les acclamations de plusieurs milliers d'hommes. Au milieu des ruines, un grand silence est la plus haute expression de la mort. En sortant du stade, nous sommes descendus dans le lit de l'Ilyssus, proche de l'endroit où il va se confondre avec la fontaine Callirhoé. La nymphe de cette fontaine a disparu, mais ses larmes ne sont pas encore épuisées. Comme le jeune garçon que rencontra Diogène, j'ai bu dans le creux de ma main un peu d'eau de l'Ilyssus, me souvenant qu'elle était consacrée aux Muses et qu'on l'employait dans les petits mystères d'Éleusis. Autrefois les deux rives du fleuve étaient boisées, et c'est à l'ombre d'un des platanes du rivage que s'assirent Phèdre et Socrate pour discourir sur le beau. Dans le lit du fleuve croissent encore les lauriers-roses et les agnus-castus dont parle Platon; mais ces

lieux sont déserts : aucune jeune fille, *belle d'indolence*, ne se balance au-dessus

Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Ilyssus.

La ville de Minerve est entourée de montagnes que le génie de son peuple a su rendre fameuses : l'Hymette, le Pentélique, le Parnès, le Pœcile, le Corydalle, le Lycabette. Rocheuses, arides et nues, toutes ces montagnes se ressemblent, et cependant leur variété est encore plus frappante que leur similitude. Diverses par le contour, par la couleur, par le caractère des saillies et des creux, elles présentent aux différentes heures du jour des jeux ravissants de clair-obscur. Quand le soleil se lève, sa lumière, laissant l'Hymette dans l'ombre, effleure le Pentélique et frappe le Parnès; quand il se couche derrière Salamine, c'est le Corydalle qui lui fait repoussoir, pendant que ses derniers rayons, éclairant les autres chaînes, les colorent de toutes les nuances du prisme. L'air de l'Attique est si limpide qu'il rapproche ces montagnes, au point qu'elles semblent faire partie de la ville, et qu'en les voyant à l'extrémité de chaque rue, on croit pouvoir, les atteindre en quelques minutes. Moins sauvages que celles de la Suisse, plus humaines que celles de l'Auvergne ou du Jura, les montagnes d'Athènes charment le regard par la grâce de leur dessin et le surprennent constamment par des colorations sans cesse renouvelées, qui vont du rose au violet, de l'émeraude au saphir. Tantôt les roches du Parnès et de l'Hymette chatoient comme des pierres précieuses; tantôt les marbres du Pentélique brillent à fleur de sol comme une carrière d'ivoire. Tandis que l'Acropole et le Lycabette offrent des lignes brisées, des pentes abruptes, les autres sommets s'inclinent et se relèvent en ondulations agréables. Les droites et les courbes s'y combinent avec tant d'harmonie, qu'on ne regrette pas un seul instant l'absence des arbres qui cacheraient d'aussi gracieux contours. Les montagnes sont comme les sculptures de la terre : quand elles ont de belles formes, la nudité leur sied mieux qu'une draperie de forêts. Ainsi encadrée, la plaine d'Athènes, couverte d'oliviers, de poivriers et de pins maritimes, s'allonge en ovale jusqu'au Pirée, et c'est la mer qui achève le tableau. L'œil va s'y reposer comme sur un tapis de lumière borné au midi par l'île d'Égine, et au couchant par les montagnes indécises du Péloponèse.

CHARLES BLANC.

NOUVELLES RECHERCHES

SUR LA VIE ET L'ŒUVRE

DES FRÈRES LE NAIN

III

MANUSCRIT DE DOM LELEU RELATIF AUX LE NAIN

Malgré les recherches auxquelles de bons esprits se livrent journellement en ce qui regarde les origines de l'art en France, il n'en reste pas moins des points obscurs que seul pourra éclairer le classement complet des archives de province; aussi me suis-je toujours adressé à la ville qui a vu naître les Le Nain, et de loin en loin j'en ai rapporté quelque document important. Si les registres manuscrits de l'École des Beaux-Arts m'ont fourni jadis de précieux renseignements[1], ne dois-je pas rapporter à la province les seuls détails biographiques certains puisés dans les manuscrits de dom Leleu ?

C'est à Laon qu'a été retrouvé aux archives un acte de vente, du 28 octobre 1668, passé entre des Le Nain dont j'ai essayé d'établir la parenté avec nos peintres dans un article des *Archives de l'art français*, de 1855. Les manuscrits de Mariette n'ont apporté aucun renseignement nouveau. Mariette, pour ce qui regarde les Le Nain, ne pouvait connaître que des *on dit*. Son opinion est celle d'un amateur estimable qui a vu seulement des tableaux : aussi n'est-ce pas sur Mariette que je comptais.

Pour écrire aujourd'hui une utile biographie, il est un principe absolu :

1. *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain, peintres laonnois.* Brochure in-8°. Laon, 1850. — J'adopte le nom de *Le Nain* avec sa division en deux syllabes, comme il était d'usage à cette époque : *Le Brun, Le Sueur*, et même plus tard *La Tour*, tous noms qu'un peu plus tard la bourgeoisie revendiquera comme siens, faisant rentrer ce *Le*, qui frise le titre de noblesse, dans le corps du nom.

aller d'abord à la source des renseignements, rechercher le *premier* écrivain qui ait parlé de l'homme dont on s'occupe, et s'inquiéter de la certitude qu'on doit accorder à ce premier écrivain.

Dom Grenier, en recueillant en Picardie de précieuses notes sur les hommes et les choses de cette province, montrait aux nouvelles générations la méthode à suivre. Aujourd'hui les esprits intelligents de province, sans appartenir à des congrégations religieuses, suivent la route tracée, et, dans leurs moments de loisir, amassent des matériaux bien plus considérables que ceux des Bénédictins. Cependant la biographie des Le Nain, donnée par dom Grenier, ne me suffisait pas. Il n'était pas le premier biographe! Une phrase m'était restée dans l'esprit depuis dix ans:

« Les mémoires manuscrits de M. Leleu sur la ville de Laon, disait dom Grenier, nous apprennent que les trois frères Le Nain, d'un caractère différent, furent formés à Laon par un peintre étranger, qui leur donna les éléments de la peinture pendant l'espace d'un an. » Ainsi, dom Grenier avait puisé les principaux matériaux de sa notice dans les mémoires manuscrits de dom Leleu, sur la ville de Laon. C'étaient ces Mémoires qu'il s'agissait de retrouver. Pendant huit ans je les fis chercher à Laon sans résultats, lorsqu'enfin le bibliothécaire de la ville m'envoya une copie du passage suivant du manuscrit de dom Leleu :

« LES LE NAIN. — ANNÉE 1632

« *En ce temps fleurirent* trois habiles peintres natifs de Laon, qui étaient frères et *vivaient dans une parfaite union;* savoir, Antoine, Louis et Mathieu Le Nain. Ils suivirent le goût et l'inclination qu'ils avaient pour la peinture; ils furent formés dans cet art par un peintre étranger qui les instruisit et leur montra les règles de cet art, à Laon, pendant l'espace d'un an; de là ils passèrent à Paris, où ils se perfectionnèrent et s'établirent tous trois dans une même maison.

« Leurs caractères étaient différents. Antoine, qui était l'aîné et qui avait été reçu peintre à Saint-Germain-des-Prés par le sieur Plantin, avocat en la cour et bailly dudit Saint-Germain, le 16 mai 1629, excellait pour les signatures et les portraits en raccourci.

« Louis, le cadet, réussissait dans les portraits *qui sont à demi-corps, et en forme de buste.*

« Mathieu, qui était le dernier, était pour les grands tableaux, comme ceux qui représentent *les mystères, les martyres des saints, les batailles,* etc.

« Tous les trois étaient *maîtres peintres du Roi* et furent reçus en même temps à l'Académie royale de peinture et sculpture. Leurs lettres de réception sont datées du 1er mars 1648 et contre-signées par le sieur Le Brun, fameux peintre, l'un des anciens de ladite Académie.

« Antoine et Louis moururent l'un et l'autre en trois jours de temps, sans avoir été mariés.

« Mathieu leur survécut. Il avait été reçu peintre de la ville de Paris *par le prévôt des marchands et les échevins de l'hôtel de ladite ville,* le 22 août 1633.

« Le 29 août 1639, il fut reçu lieutenant de la compagnie du sieur Dury, capitaine en la colonnelle du sieur de Sève, *seigneur de Chastignonville, en présence du prévôt des marchands et des échevins de la ville de Paris.*

« Le 13 septembre 1662, il obtint lettres de committimus en qualité de peintre de l'Académie royale de peinture.

« On rapporte de lui que, tirant un jour la reine Anne d'Autriche, le roi Louis XIII, qui était présent, dit que la reine n'avait jamais été peinte dans un si beau jour.

« Il y a dans plusieurs endroits de la ville de Laon des tableaux de la façon de ces peintres, *comme en l'église de Saint-Remi-à-la-Place* une *Cène* qui est à la chapelle du Saint-Sacrement; à Sainte-Benoîte, le tableau du maître-autel; aux Cordeliers, le tableau représentant *le Martyre de saint Crespin et Crespinien. — Mathieu-Claude Le Nain, prêtre licencié de Sorbonne, chanoine de Laon et habile prédicateur est leur petit-neveu.* »

J'ai souligné à dessein quelques passages de la présente citation, en comparant la notice de dom Leleu et celle de dom Grenier, qui a presque copié toutes les notes du précédent biographe; mais comme la vie des Le Nain est très-obscure, que les renseignements manquent absolument sur eux, chaque mot qui les regarde est important, et on en peut tirer quelques conséquences.

1° *En ce temps fleurirent.* Quoique le mot *florissait* fût alors une sorte de *cliché* qu'on appliquait à toutes sortes d'artistes, il n'en reste pas moins démontré qu'en 1632 les frères Le Nain avaient déjà une réputation consacrée.

2° *Vivaient dans une parfaite union.* La vue des tableaux des Le Nain ne suffit-elle pas à démontrer l'intimité de ces peintres de pauvres gens; mais dom Leleu a voulu certainement faire entendre par cette phrase que nos trois peintres avaient la même religion pour l'art, qu'ils cherchaient le même idéal, d'où la tradition répandue par tous les *ana* qu'ils se mettaient à trois pour peindre le même tableau, ce que je n'admets pas, et ce que dément leur variation de manières et de sujets, et ce que démontrerait au besoin la seule notice de dom Leleu.

Comment expliquer de la peinture à trois, sinon par diverses hypothèses hasardées? Veut-on que l'un des frères, l'homme à imagination, conçût un sujet, que le second ébauchait et que le troisième retouchait? L'un faisait-il le paysage, l'autre les hommes et le dernier les accessoires? Cela s'est vu chez divers paysagistes flamands qui se sont associés à des peintres de figures. Cela se pratique aujourd'hui en grand au théâtre, où les faiseurs ont tant d'intérêt à la division du travail. Il est même des poëtes (chose bizarre) qui s'accouplent pour faire des tra-

gédies et des comédies en vers; mais ce sont des versificateurs qui, s'inquiétant seulement du vers, coulent leur langage médiocre dans un moule vulgaire. Dans l'industrie, une épingle passe par les mains de dix ouvriers, et une poupée de cinquante centimes a occupé vingt ouvrières. Mélodrames, tragédies en vers, épingles et poupées n'ont rien de commun avec l'art. Les frères Le Nain ne procédaient pas ainsi; leurs tableaux, quoique ayant tous un air de famille, se distinguent par des variantes singulières dans l'exécution. Ils ont peint des tableaux d'église, des portraits et des tableaux de genre; mais dans ces derniers surtout on est frappé tantôt par des faiblesses d'exécution, tantôt par des beautés de premier ordre, qui n'ont pu sortir du même pinceau. Afin que tout le monde me comprenne et puisse vérifier ce que j'avance, je ne sortirai pas du musée du Louvre qui renferme un chef-d'œuvre admiré de tous, *la Forge*, et je mettrai en regard *l'Abreuvoir* et *le Repas villageois,* exposés seulement depuis 1848. Ce sont là deux faibles toiles des Le Nain, qui donnent presque raison aux rédacteurs des catalogues du XVIIIe siècle, qui souvent désignaient un tableau « du *bon* Nain » (*sic*) pour faire connaître que ce n'était pas un de ces nombreux tableaux d'un ton plâtreux, à l'aspect *embu,* d'un dessin lourd, qui n'en ont pas moins une physionomie toute particulière, mais qui semblent des tableaux *de commerce,* faits à la hâte, et n'offrent que les défauts des Le Nain. L'homme qui a peint les deux scènes rustiques de la galerie française n'est pas le même homme qui a peint *la Forge.* Et cependant ceux qui ont étudié profondément la *manière* et le caractère particulier de la peinture des Le Nain ne sauraient contester l'authenticité de ces deux intérieurs de ferme. Un des frères était plus faible; là est la seule raison probable.

3° *Qui sont à demi-corps et en forme de buste.* Fait important pour découvrir plus tard leurs portraits. Ainsi il est prouvé que Louis Le Nain, le cadet, faisait des portraits à demi-corps, en forme de buste. Le grand portrait de Cinq-Mars, tiré de la galerie du Palais-Royal, qui est l'un des deux portraits authentiques peints par Le Nain, montre qu'il peignait des portraits en pied; mais, faisant de grands portraits historiés, il peignait évidemment des portraits en buste.

4° *Les mystères, les martyres des saints, les batailles,* etc. Pour la première fois, il est dit que Mathieu Le Nain peignait des *batailles.* On n'en connaît pas; mais il n'y a rien de surprenant quand on songe aux nombreux tableaux de corps de garde dont le plus admirable échantillon, provenant de la galerie du cardinal Fesch, fut acheté par M. le marquis de Pastoret. L'un des frères a dû suivre la vie des camps, et longtemps

étudier les mœurs des soldats au corps de garde. J'ai vu passer un de ces tableaux en vente publique qui ne valait pas l'admirable *Corps de garde* de M. de Pastoret, mais qui indiquait un peintre connaissant les soldats aussi bien que Leduc. Peut-être retrouvera-t-on un jour ces tableaux de batailles, à moins que dom Leleu n'ait gratifié ses compatriotes de toutes les facultés, car quand il parle de *mystères*, de *martyres de saints* peints par les Le Nain, il faut entendre ce que nous appelons plus généralement aujourd'hui tableaux religieux. Il n'y a que les Espagnols qui aient rendu par le pinceau les *mystères* et les *martyres*, ils les ont peints assez souvent pour créer une classification; en Espagne on a vu des peintres voués à la représentation violente et cruelle des martyres. La France a toujours eu peur de ce réalisme brutal du Midi, qui a besoin, pour frapper l'imagination, de montrer un saint le ventre ouvert, les intestins répandus, travaillant lui-même à les enrouler autour d'un morceau de bois mobile. Voilà la représentation du martyre, que nos doux peintres domestiques n'auraient certainement pas imitée. *La Nativité* de l'église Saint-Étienne-du-Mont, *la Crèche* du musée du Louvre suffisent pour donner une idée de la manière dont les Le Nain comprenaient les sujets religieux. En feuilletant un nombre immense de catalogues de 1735 à 1850, j'ai vu annoncés en vente publique divers tableaux religieux des Le Nain, mais rien ne prouve leur authenticité. Il faut s'en tenir jusqu'à présent aux deux toiles du Louvre et de Saint-Étienne-du-Mont, et attendre du temps les *mystères* et les *martyres*, ainsi que les *batailles* dont parle dom Leleu.

5° *Maîtres peintres du roi.* Il en est de ce titre comme de celui de peintre de la ville de Paris dont on ne peut trouver aucune trace officielle. M. le comte Léon de Laborde, directeur des Archives impériales, toujours si empressé de faire profiter les chercheurs de ses propres découvertes, m'écrit qu'il a fait faire des recherches à ce sujet dans les archives, sans découvrir le registre qui contenait trace de cette nomination. J'avais espéré que cette réception officielle, du 22 août 1633, par le prévôt des marchands et les échevins de l'Hôtel de Ville, serait mentionnée sur quelque registre. Il n'en est pas question.

6° Mathieu Le Nain fut reçu lieutenant de la compagnie du sieur Dury, capitaine en la colonnelle du sieur de Sève; preuve qu'il vivait à Paris habituellement, ayant obtenu des concitoyens de son quartier un grade dans la garde bourgeoise de 1639.

7° *Comme en l'église de Saint-Remi-à-la-Place.* Détail purement local. Dom Grenier avait sans doute mal copié le manuscrit; il avait écrit, au lieu de Saint-Remi, *Sainte-Reine*-à-la-Place.

8° *Mathieu Claude Le Nain, prêtre licencié de Sorbonne, chanoine de Laon, et habile prédicateur, est leur petit-neveu.* Entre la notice de dom Grenier et celle de dom Leleu, voilà toute la différence, une question de parenté. « Louis et Mathieu Le Nain, dit dom Grenier en commençant sa notice, étaient parents de Gilles Le Nain, prêtre-vicaire de la paroisse de Saint-Pierre-le-Viel, mort en 1678. » Dom Leleu, pour clore dignement sa biographie, donne aux Le Nain pour petit-neveu un prêtre licencié de Sorbonne, chanoine de Laon et habile prédicateur. Ces deux faits montrent quelle gloire tiraient les deux Bénédictins de la parenté des modestes peintres avec des dignitaires de l'Église. Le clergé se réjouissait de compter dans son sein des parents de ces grands artistes. A cette époque, en dehors des écrivains proprement dits, les congrégations des grandes abbayes renfermaient seules des esprits curieux, chercheurs et instruits. Aujourd'hui que l'instruction s'est répandue dans la bourgeoisie et le peuple, la province qui a vu naître les frères Le Nain s'en enorgueillit; mais ce ne sont pas seulement des maîtres provinciaux, modestes talents qui ont compris qu'il valait mieux vivre et travailler à l'écart que de se jeter dans la mêlée des artistes parisiens. Les Le Nain sont entrés des premiers à l'Académie de peinture, ils ont été mandés à la cour; si leur vie est obscure, leur génie ne l'est plus, et depuis dix ans ils ont été rendus à l'école française dont ils seront un jour une des gloires.

IV

DE QUELQUES TABLEAUX CARACTÉRISTIQUES DES LE NAIN

Le musée de Laon est un petit musée en germe; il y a vingt ans, personne dans la ville ne s'était jamais occupé d'art. Sans grand amour-propre de clocher, je puis donc applaudir au vote du conseil municipal en ce qui regarde l'acquisition d'un tableau des Le Nain. Les musées de province ne peuvent être intéressants et curieux qu'en essayant de rassembler les œuvres des artistes du pays. Que m'importent un faux Rubens, un de ces Dominiquin médiocres qui emplissent les galeries des musées de province? Je ne visite pas une galerie provinciale pour y retrouver, disséminées, affaiblies et fausses, des œuvres dont les grands

types me sont accessibles chaque jour au Louvre ou dans les splendides musées de l'Allemagne, de l'Italie et de l'Angleterre. J'y cherche des œuvres *inconnues*, des maîtres oubliés dont M. de Chennevières a donné un historique curieux dans ses *Peintres provinciaux*. De même que les bibliothèques des chefs-lieux devraient avant tout contenir ce qui importe à la localité, à son histoire, et les livres sortis des imprimeries du pays et les œuvres de ceux qui sont nés dans le département, de même les musées de province devront diriger tous leurs efforts dans le même sens.

Il n'y a que quatre toiles de Le Nain au Louvre : le musée de Laon devrait en posséder *dix* un jour.

Je ne m'inquiète guère de ce gros mot ambitieux qui s'appelle *la décentralisation;* mais si l'histoire locale est étudiée aujourd'hui en province avec un grand zèle, la biographie des écrivains et des artistes du pays devra également trouver un jour de nombreux fidèles.

N'importe où ils ont étudié, malgré la vie qu'ils menèrent, il reste toujours chez les Le Nain un accent laonnois et picard qu'ils reçurent en naissant; cet accent particulier ne se perdit pas, et il est curieux d'en suivre le développement dans le grand mouvement de l'art parisien.

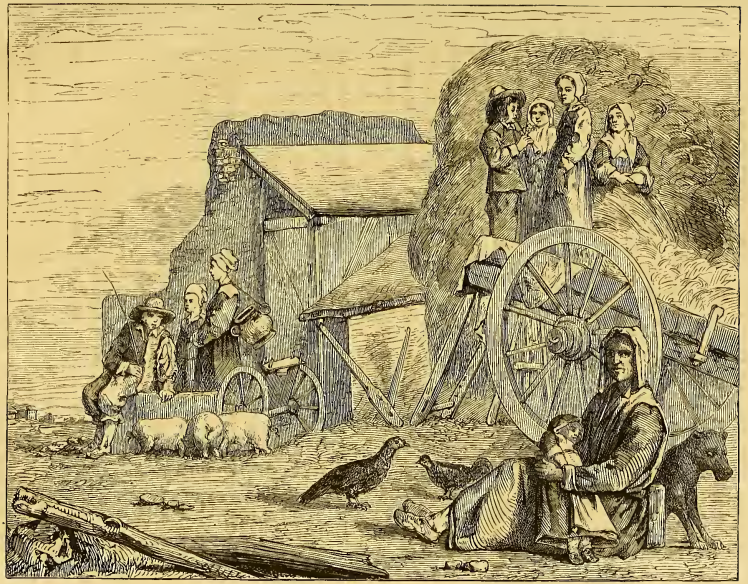
Cet accent, c'est la *franchise*. Et je veux étudier cette franchise et ce naturel dans quelques tableaux qui m'ont frappé particulièrement.

Un Repas de famille, tel pourrait être intitulé le tableau de Le Nain du musée de Laon, qui représente une salle basse où sont rassemblés de pauvres gens entourés de leurs enfants.

Le repas est fini, la nappe est en désordre, le pain mangé plus d'à moitié; il reste encore quelques larmes de vin au fond du verre. A ce moment la grand'mère, assise près de la table, se repose, accomplissant tranquillement l'acte de la digestion; le grand-père joue un air de musette pour égayer les enfants; la mère, près du foyer, enveloppe dans une couverture de laine le nouveau-né qu'elle va coucher tout à l'heure; une petite fille, debout près de la cheminée, contemple avec attention un gros pot près du brasier, qui contient sans doute quelque boisson pour l'enfant; dans le fond une autre petite fille range divers objets dans une grande manne en osier; un chat et un petit chien complètent cette scène tranquille.

Tel est ce tableau, peint avec une rare sobriété de tons, dans une nuance grise tirant un peu sur le verdâtre. La vieille grand'mère, la figure principale du tableau, est un chef-d'œuvre de simplicité et de vérité; les têtes d'enfants sont charmantes. Le vieillard qui joue de la musette est plus authentique qu'une signature.

Le tableau dont nous avons donné la gravure dans l'avant-dernier nu-



LES MOISSONNEURS

D'après un tableau de la collection de M. Philippe de Saint-Albin.

méro, appartient à M. Édouard Fleury, imprimeur à Laon. C'est un *Intérieur de ferme.* (Larg., 78 pouces et demi; haut., 97 1/2.)

Un jeune paysan en veste rouge joue de la musette; à sa gauche une enfant de douze ans l'écoute et sourit; une autre enfant à sa droite, de cinq ans, se tient droite, une main dans sa poche; elle a aussi une robe rouge; derrière ces enfants la jeune et jolie fermière porte dans ses bras le nourrisson enveloppé dans des langes de laine. Un garçon de ferme, au fond, est accoudé contre une échelle. La scène se passe dans une grande salle voûtée; au mur est un râtelier; dans un coin un grand pot de cuivre et un poêlon.

Ce tableau est un de ceux qui résument le mieux la manière de Le Nain. Les figures des enfants sont pleines de santé; le bonheur habite cette ferme. Tous ces gens vivent simplement, se contentent de peu et se divertissent d'un petit air de musette après le repas.

Mais Le Nain y est avec tous ses défauts. Les personnages sont, comme toujours, groupés naïvement. A l'exception du joueur de musette assis, qui est tourné de trois quarts, les trois enfants et la fermière sont vus de face et regardent celui qui regarde le tableau. Les deux enfants sont un peu placés comme des chandeliers de chaque côté du musicien.

Un autre défaut considérable vient du valet de ferme, qui n'est pas à son plan. Tout à fait voisin de l'aînée des petites filles, il est beaucoup trop petit; on comprend bien que le peintre n'a pas voulu le placer plus loin, puisque la salle n'est pas grande, mais tel qu'il est, il paraît très-éloigné, et cependant matériellement il est au milieu du groupe.

Malgré ces fautes, ce tableau est une œuvre remarquable par la simplicité de sentiment, la façon de peindre sobre, un peu âpre dans le principe, et pleine de charme attachant.

Je cherche surtout à décrire quelques tableaux caractéristiques des Le Nain, qui, appartenant à des particuliers, ne sont pas accessibles à tous.

La troisième exposition de l'Association des artistes à la salle Bonne-Nouvelle, en 1848, mit en lumière une toile singulière de Le Nain, de celles qui se restreignent dans deux ou trois tons et qui paraissent monochromiques au premier coup d'œil. J'ai encore dans le cerveau une image exacte de cette œuvre, provenant de la galerie de M. de Saint-Albin, et qui appartient actuellement à M. Philippe de Saint-Albin, son fils, qui nous a permis d'en donner un croquis; mais n'ayant pas pris de notes alors, M. Clément de Ris me fournira une appréciation dans le numéro de l'*Artiste* du 30 novembre 1848 :

« LES LE NAIN

« Ce sont de ces peintres français qui, à une époque où la centralisation moderne était encore dans l'enfance, eurent une grande célébrité dans le cercle d'action de leur ville natale, mais que la postérité a négligé d'étudier, sans songer à l'influence que ces divers groupes d'artistes eurent sur leurs descendants plus heureux ou mieux organisés.

« *Les Moissonneurs* nous paraissent se rapprocher comme manière de *l'Adoration*. La touche est franche et posée hardiment, mais la couleur générale est d'un blanc triste qui donne à ce tableau un aspect de grisaille peu récréatif. Malgré ce défaut, il a de l'intérêt comme rareté, et du mérite comme valeur d'art. En effet, cette étude naïve et sans prétention de la nature, que des paysagistes contemporains ont retrouvée, est très-curieuse à examiner et bien certainement la seule à cette époque. Lorsque régnaient dans l'art Simon Vouet, Poussin, Lesueur, Lahyre, Corneille, et par eux la grande école du style, il fallait avoir une certaine dose de caractère pour aller se placer dans le premier village venu, sous l'auvent d'une forge ou l'embrasure d'une porte charretière, et copier là ce que l'on avait sous les yeux, s'en rapportant à la nature du soin d'arranger la composition pour le mieux. Les deux frères ont-ils travaillé simultanément aux *Moissonneurs?* Nous le croyons. Il suffit de regarder avec un peu d'attention pour s'apercevoir que la touche du terrain, des maisons, de la charrette, n'a pas la minceur et la sécheresse de celle des personnages. Quelle est leur part respective? Ici nous nous arrêtons faute de renseignements, et nous laissons cette question à décider à de plus savants que nous. »

Je viens de revoir le tableau des *Moissonneurs* longuement, de près, et je peux affirmer qu'*un* peintre seul l'a conçu, esquissé et peint. Je suis fâché d'être en opposition directe avec M. Clément de Ris ; je n'ai pas de preuve à donner. En art il n'y a pas de preuve; le croquis d'après *les Moissonneurs* ne donnera même qu'une idée d'ensemble de cette peinture, fine et pleine de délicatesse.

M. Paul de Saint-Victor, chargé de la rédaction du catalogue de la galerie George, provenant en partie du fonds du cardinal Fesch, a décrit en style peut-être un peu éclatant *le Corps de garde*, de Le Nain.

« *Le Corps de garde* appartient à Louis Le Nain, et c'est à coup sûr le chef-d'œuvre de la famille. N'y cherchez pas l'entrain brutal du corps de garde hollandais, ni les dés crasseux qui bondissent sur le tambour, ni les pots de bière engloutis sous les moustaches dépenaillées, ni les baisers bouffis appliqués sur les bajoues rougeaudes des maritornes. Nous sommes chez des gentilshommes et non chez des soudards, et la scène a la noble et sérieuse prestance d'une veillée militaire. Six cavaliers sont groupés autour d'une table où pose une chandelle rayonnante. Têtes fières aux feutres empanachés, tournures martiales, attitudes de cape et d'épée. L'un d'eux, mousquetaire de vingt ans, est assis sur un escabeau. Il relève d'une main campée sur sa hanche son manteau rouge qu'allume un large reflet, et dépose de l'autre sa pipe éteinte sur la table. Vis-à-vis de lui, un beau jeune homme, appuyé sur la table, dort, au clair du flambeau, comme au feu d'un bivac, du sommeil accoudé du soldat. Leurs compagnons, debout derrière, saisis

en relief par la lumière, fument gravement et regardent en face le spectateur avec une fixité pensive. Derrière le cavalier au manteau rouge, un grand nègre en livrée allonge son masque noir aux yeux de perles, comme l'ombre portée de la tête lumineuse de son maître. (Le Nain ne trouverait-il pas cette description un peu trop brillante?) Au fond du corps de garde, un septième cavalier se chauffe aux flammes de l'âtre qui rougeoie vaguement dans les pénombres intérieures.

« Cette toile merveilleuse est peut-être le chef-d'œuvre de la peinture nocturne. Les maîtres qui ont manié les effets de flambeaux et de lampes s'en sont toujours servis en poëtes plutôt qu'en peintres. Rembrandt les secoue dans la nuit de ses cryptes et de ses synagogues comme les torches fantastiques du sabbat; Schalken allume ses chandelles aux flammes de Bengale de la féerie; Gérard Honthorst tire de ses flambeaux les prestiges grossiers d'une lanterne sourde.

« Ici, au contraire, l'effet est juste, calme, harmonieux, surpris dans une nuance exquise de magie et de vérité. La lumière circule autour du groupe avec la chaleur ambiante d'un rayon; elle frappe les figures, frise les panaches, miroite en glacis d'or sur les costumes, veloute la nappe d'ombre qui baigne le dessous de la table, et va rejoindre par d'étincelants réveillons le feu de la cheminée qui répond de loin par un vague écho de reflets au pétillement splendide du foyer central. C'est la justesse la plus précise dans la plus surprenante des illusions, illusion dont le regard seul peut apprécier l'enchantement, car le tableau ne brille pas, il luit, et garde en plein soleil une vague phosphorescence de lampe nocturne.

« Aujourd'hui que les Le Nain ont repris rang parmi les gloires les plus originales et les plus pures de l'école française, ce tableau manque au Louvre, comme une page à un livre, comme un nom à une généalogie. Le musée ne possède qu'une peinture des Le Nain, *la Forge,* car il suffit d'un coup d'œil de critique et d'analyse pour restituer à l'école flamande *la Procession,* qui porte leur nom. Espérons que tôt ou tard il viendra prendre, entre *la Halte de Bohémiens,* de Sébastien Bourdon, et *le Concert,* de Valentin, la place historique qui lui appartient et que lui seul pourra remplir. »

A propos du même *Corps de garde*, M. Charles Blanc disait plus simplement dans sa notice :

« La manière qui, sauf quelques nuances, est commune aux Le Nain, est une manière large et sobre. Leur pinceau, manié sans fougue, mais librement, caractérise chaque objet ou accentue les figures en les rehaussant par des touches nettes, mâles et décidées. Leurs tons ne sont ni recherchés, ni fins, ni habilement rompus comme ceux des coloristes par excellence; sur une teinte généralement grise, quelquefois réchauffée par des draperies d'un rouge commun, se détachent les chairs toujours vivantes et bien éclairées. Beaucoup de leurs toiles peintes d'un seul ton, sur cette base neutre, ont ainsi la force et l'unité d'une puissante gravure; c'est en effet du clair-obscur qu'elles tirent le plus souvent leur valeur. La lumière des Le Nain est vive; elle jette sur les figures des jours frisés, des rayons obliques, et, y produisant des ombres tranchées, elle les fait sortir de leur fond avec beaucoup de force. Sous ce rapport, ils rappellent quelquefois le Valentin. L'admirable *Corps de garde* que possède M. George, et qui provient de la galerie du cardinal Fesch, en est un exemple des plus heureux. Le relief des figures est extraordinaire, sans être acheté cependant par la dureté des ombres. Cette fois ce sont des cavaliers élégants, vêtus du costume Louis XIII, et portant la

moustache retroussée sous de larges feutres à plumes rouges et bleues. Un des militaires est endormi, mais dignement et non pas à la façon d'un homme ivre. Les autres posent comme pour leur portrait, ainsi qu'il en est de tous les personnages de Le Nain. Pour ajouter au piquant effet de la scène, le peintre laisse voir en un coin du tableau le feu de la cheminée, qui forme un écho affaibli de la lumière principale, et sert à en redoubler encore l'intensité. Ce tableau, qui manque à notre musée français, est présumé de Louis Le Nain, mais signé Le Nain tout court. »

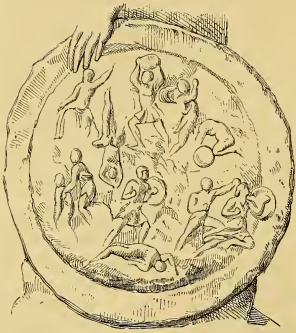
Il n'y a eu qu'une voix sur ce chef-d'œuvre; tout le monde a été d'accord pour l'appeler au Louvre. C'est ainsi que M. de Pastoret l'a acheté quelques mille francs. *Le Corps de garde* de Le Nain eût étonné peut-être plus d'un homme intelligent qui passe devant le Murillo de 600,000 francs sans le regarder; mais il est rare que les artistes et les gouvernants s'entendent.

CHAMPFLEURY.

(*La fin au numéro prochain.*)

LA MINERVE DU PARTHÉNON

VIII



Passons au bouclier.

Ici les renseignements manquaient absolument jusqu'à présent, et ceux que fournit la statuette du temple de Thésée diffèrent du tout au tout des restitutions, purement conjecturales, que l'on avait essayées.

Quatremère de Quincy supposait que le combat des Amazones, représenté sur la partie convexe de ce bouclier, avait formé une frise circulaire analogue aux cercles successifs qu'Homère décrit sur le bouclier d'Achille.

M. Simart, d'après les indications de M. le duc de Luynes, a aussi adopté le parti d'une frise circulaire ; seulement, pour remplir le centre, il y a placé le groupe de Phidias représenté comme un vieillard chauve qui élève un quartier de roc au-dessus de sa tête pour en écraser une Amazone. Quant à la frise, dit M. de Calonne, « au sommet on voit Thé-« sée, et, près de lui, Antiope blessée par Molpadia en combattant près « de son époux. Puis viennent les compagnons de Thésée, Phalérus, « Éribotus, Pirithoüs, luttant et repoussant les Amazones ; parmi eux, à « gauche, une figure d'une grande élégance, le visage caché par la main « qui tient le glaive : c'est Périclès. Au-dessous, une autre figure d'homme « vue de face, les yeux et la bouche ouverts, les cheveux hérissés : c'est « la Peur, Phobos, à laquelle Thésée avait sacrifié avant de livrer bataille

« aux Amazones. La Peur est masculine en grec. Les autres divinités qui « prennent part à la lutte sont : Neptune, Apollon Lycien, caractérisé par « le loup qui l'accompagne, Vulcain, Minerve, toujours noble et drapée, « la Terre Olympienne, Bacchus Lenæus. Les textes de Plutarque, de « Pausanias et de Diodore de Sicile, les fragments des poëtes ont servi « d'indication dans ce travail. »

A cette composition, disposée dans une longue bande tournant tout autour de l'orbe du bouclier, la statuette du temple de Thésée doit faire substituer une grande scène occupant tout le champ de la face convexe.

Nous donnons plus haut le bouclier de cette statuette grandi pour que l'on puisse mieux en saisir tous les détails.

On y voit d'abord une figure de divinité féminine assise sur un rocher, assistant au combat comme la Minerve qui contemple d'un œil protecteur les travaux d'Hercule dans les sculptures d'Olympie[1]. Ce doit être la Minerve Poliade présidant à la victoire des Athéniens du haut des rochers de l'Acropole. Le personnage qui vient après est très-incertain; nous avons peine à admettre l'Amazone précipitée la tête en bas que l'on croirait distinguer. Cette figure ne nous paraîtrait pas beaucoup convenir au goût si exquis de Phidias. Cependant l'Antiope mourante, dans la frise du temple d'Apollon Épicurius à Bassæ d'Arcadie, est dans une pose aussi risquée[2]. En tous cas, on voit immédiatement à la suite un Grec cuirassé, debout sur le sommet d'un des rochers de la colline du Musée[3], élevant avec ses deux mains, au-dessus de sa tête, une grosse pierre pour en écraser cette Amazone, quelle que soit son attitude. C'est bien là, représentée telle que les auteurs la décrivent tous, la figure sous laquelle le grand sculpteur s'était représenté lui-même sur le bouclier de sa Minerve. La série des sujets supérieurs est terminée par le groupe d'une Amazone victorieuse frappant encore un Grec renversé à ses pieds. Un second registre de personnages, dont l'action est censée se passer dans la vallée, entre le Pnyx, l'Aréopage et le pied de l'Acropole, se compose d'abord d'une Amazone soutenant sa compagne blessée. Au milieu est un héros casqué, cuirassé, armé du bouclier, aux pieds duquel une Amazone est étendue morte. Ce doit être Thésée ; peut-être est-ce cette figure dont le glaive ou la lance cachait une partie du visage et auquel Phidias avait donné les traits de Périclès. Enfin, vient un Grec qui saisit par les che-

1. *Expédition scientifique de Morée*, section d'architecture, t. I, pl. LXXVII.

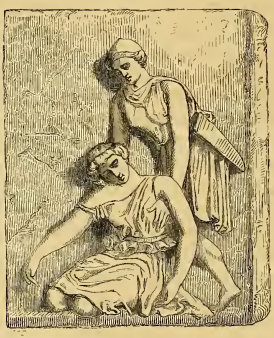
2. Stackelberg, *Der Apollotempel zu Bassæ*, pl. VIII.

3. C'est sur cette colline que les traditions placent une partie de l'armée des Athéniens. Plutarch., *Vit. Thes.*, 27.

veux une Amazone renversée sur ses genoux et appuie son pied sur ses reins pour achever de la faire tomber.

Certainement toute la composition du bouclier de la Minerve chryséléphantine ne se trouve pas dans ces onze figures. L'artiste qui a ébauché la statuette du temple de Thésée n'en a reproduit que les principaux groupes. Mais cela suffit pour nous faire juger comment Phidias avait conçu sa composition et quel en était le caractère. Malgré la petite dimension des figures et leur état d'ébauche encore grossière sur la statuette découverte par mon père, tous les groupes frappent par leur grande tournure, par la fougue et le mouvement qui y sont déployés, et qui rappellent les portions les plus hardies de la frise du temple de Bassæ.

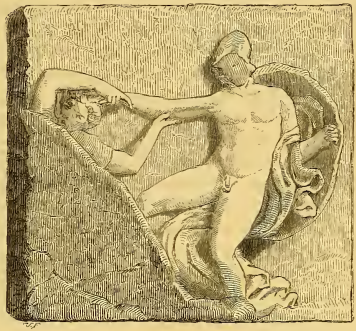
Ce n'est pas là le seul rapport que le bouclier de la statuette du temple de Thésée offre avec cette célèbre frise. Plusieurs des groupes de combattants se retrouvent exactement pareils dans les deux monuments. Telle



est l'Amazone soutenant sa compagne mourante, reproduite sur la troisième plaque de la frise de Bassæ[1]; le même sujet se remarque encore, mais avec une assez notable variante sur la onzième plaque[2]. Le Grec tenant par les cheveux une Amazone renversée se retrouve aussi dans la frise à deux reprises, avec des différences ; les deux fois, du reste, dans

1. Stackelberg, pl. III.
2. *Ibid.*, pl. XI.

le sens contraire à celui du même groupe sur le bouclier de notre statuette. Le premier exemple est, du reste, presque absolument semblable à celui de notre monument; il est compris dans la sixième plaque de la frise[1]. Malheureusement le corps de l'Amazone y est enlevé presque tout entier par une fracture. Le second exemple est à la huitième plaque[2],



entier, mais assez notablement différent du groupe de notre bouclier, quoique inspiré par la même pensée. Le Grec y est cuirassé et barbu. Ce sujet, du reste, devint consacré dans presque tous les combats d'Amazones; on le retrouve dans la frise de Magnésie et sur le beau sarcophage de Thessalonique conservé au Louvre[3]. La pose du héros auquel nous avons donné le nom de Thésée est aussi reproduite trait pour trait dans un des Grecs de la frise de Bassæ (quatrième plaque); seulement ce personnage y est nu au lieu d'être cuirassé, et l'Amazone qu'il combat n'est encore que blessée; une autre vole à son secours.

Nous parvenons ainsi à constater, dans les célèbres bas-reliefs transportés à Londres, de nombreux emprunts faits au bouclier de la Minerve chryséléphantine. Ces emprunts ne doivent pas nous surprendre; la composition du bouclier était une des parties les plus vantées de la statue de Phidias. Pausanias nous apprend que les fils de Polyclès avaient copié ce

1. Stackelberg, pl. VI.
2. *Ibid.*, pl. VIII.
3. Clarac, pl. CXVII. B.

bouclier pour le mettre à la main de leur statue de Minerve Cranæa, près d'Élatée[1]. Il semble que Phidias lui-même ait reproduit les principaux traits de cette composition sur la base de la statue du Jupiter Olympien. Le combat des Amazones n'était pas un sujet rare sur les monuments d'Athènes ni sur ceux du reste de la Grèce. Si Pausanias rapproche le sujet du bouclier de la Minerve du Parthénon de celui de la base du Jupiter d'Olympie, quand il pouvait y trouver encore tant d'autres points de comparaison, c'est probablement parce que Phidias, les deux fois, avait traité ce sujet d'une manière fort analogue. Que les groupes, composés d'abord pour le bouclier du colosse de l'Hécatompédon, aient passé de la base du colosse d'Olympie sur la frise du temple de Bassæ, rien de plus naturel, surtout si l'on se rappelle l'ingénieuse conjecture de Stackelberg, qui pensait que les habitants de Phigalie avaient dû appeler, pour décorer leur sanctuaire d'Apollon Épicurius, les artistes qui avaient travaillé à Olympie sous la direction de Phidias et d'Alcamène.

Ce qui, du reste, avait dû rendre très-célèbre et faire imiter immédiatement le bouclier de la Minerve n'était pas seulement la beauté de chacun des groupes de combattants pris en lui-même, mais encore la nouveauté de la disposition de ces groupes. Nous croyons que l'on ne saurait citer antérieurement aucune composition aussi complexe, occupant ainsi tout le champ d'un bouclier. Postérieurement même, cela est assez rare. Nous n'en connaissons qu'un autre exemple grec, et encore est-il, d'après son style, presque du temps d'Auguste. C'est dans le bas-relief du musée de Naples, où les deux figures allégoriques de l'Europe et de l'Asie soutiennent un bouclier où est représenté *le troisième combat d'Alexandre contre Darius, livré à Arbèles,* Η ΕΠΙ ΠΑΣΙ ΜΑΧΗ ΤΡΙΤΗ ΠΡΟΣ ΔΑΡΕΙΟΝ ΓΕΝΟΜΕΝΗ ΕΝ ΑΡΒΗΛΟΙΣ[2]. L'auteur de cette composition, pleine de mouvement et qui certainement n'est pas dépourvue de mérite, s'était inspiré de l'idée première inventée par Phidias.

Nous ne parlons pas d'un vase du musée du Louvre, où Quatremère de Quincy avait cru reconnaître un reflet de la composition du bouclier de la Minerve. Il suffit de comparer cette peinture, publiée par Millin[3], au bouclier de la statuette du temple de Thésée, pour faire abandonner toute idée de ce rapprochement.

Quatremère, en revanche, a fort bien expliqué la raison qui faisait que l'on ne pouvait enlever du bouclier la figure du Phidias, quelque désir

1. Pausan., X, 34, 4.
2. Millin. *Galerie mythologique,* pl. XC, n° 364.
3. *Vases peints,* t. I, pl. LXI, et *Galerie mythologique,* pl. CXXXV, n° 498.

que l'on pût en avoir, sans compromettre la solidité de tout l'ensemble de la statue. Nous ne pouvons mieux faire que de citer ses propres paroles : « Le bouclier était comme le point de réunion des principales « armatures et, en quelque sorte, la clef de leur assemblage [1]. La tête de « Phidias pouvait être en même temps celle d'un des écrous ou d'une vis « de l'armature. Si on l'eût dérangée, l'ensemble de la statue se serait « trouvé en péril d'être dissous et détruit. »

Nous n'avons parlé que de la décoration du côté convexe du bouclier, parce que c'est la seule sur laquelle la statuette découverte par mon père donne quelque lumière. On n'y voit pas de traces du combat des Dieux et des Géants représenté à l'intérieur sur le côté concave. Ce combat nécessairement était disposé dans une frise circulaire, car il fallait laisser au centre la place des attaches pour passer le bras. Peut-être ne s'éloignerait-on pas de la vérité si, dans une restitution, on plaçait à cet endroit la gigantomachie qui décore, en formant une bande circulaire, l'extérieur d'une coupe célèbre du musée de Berlin, signée par le peintre Aristophane, et qui est assez belle pour avoir été copiée de Phidias [2].

IX

Pline est le seul auteur qui parle des bas-reliefs ciselés sur la tranche des semelles qui garnissaient les pieds de la Minerve. Ces bas-reliefs représentaient les combats des Centaures et des Lapithes.

La raison qui avait fait mettre ces sculptures dans une place aussi insolite a été fort bien exposée par M. Beulé. « La chaussure que Phidias « donna à la Minerve était la chaussure tyrrhénienne [3]. C'était d'ordi- « naire, dit Pollux, une semelle de quatre doigts de haut, avec des cour- « roies dorées [4]. Sur une statue six à sept fois plus grande que nature, « elle devenait donc épaisse de 26 doigts, c'est-à-dire de 15 à 16 pouces. « Lorsqu'on était loin, peu importait que cette surface fût lisse ou décorée « de bas-reliefs. Lorsqu'on s'approchait, le regard, en se portant au-dessus « du piédestal, rencontrait cette énorme semelle, qui prenait une impor-

1. Cicéron (*De Oratore*, 71) dit : *Si quis Phidiæ clypeum dissolverit, collocationis universam speciem sustulerit.*

2. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, pl. II et III.

3. La Pallas de Velletri, du musée du Louvre, est chaussée de ces sandales tyrrhéniennes.

4. Pollux, *Onom.*, VII, 22.

« tance démesurée, précisément parce qu'on ne pouvait embrasser « l'ensemble du colosse. Faire diversion, occuper la curiosité, la char- « mer par une série de sujets, c'était plus que de l'art : c'était une « nécessité. »

La statuette du temple de Thésée est de trop petite dimension pour que l'on pût espérer d'y trouver quelque indication sur ces bas-reliefs, quand même elle serait entièrement terminée. Cependant, d'après le rapport que nous avons reconnu pour le combat des Amazones entre les ornements de la Minerve chryséléphantine et la frise de Bassæ, on serait assez en droit, si l'on voulait faire une restitution complète, avec tous les détails, de placer sur les semelles des sandales tyrrhéniennes de la déesse la réduction de quelques-uns des groupes de Centaures et de Lapithes de la frise.

X

La place occupée par le serpent aux pieds de la Minerve est, avec la composition du bouclier, un des points sur lesquels la statuette du temple de Thésée fournit les renseignements les plus nouveaux.

Tout le monde, depuis Quatremère de Quincy, mettait ce serpent du côté opposé à la lance, malgré le témoignage formel de Pausanias. MM. Gerhard, de Luynes et Simart le plaçaient au côté droit de la déesse, faisant pendant au bouclier. Notre statuette dément toutes ces conjectures en nous révélant que Phidias avait placé le serpent au côté gauche de la Minerve, en dedans du bouclier, sortant seulement sa tête en dehors.

MM. de Luynes et Simart avaient fondé cette partie de leur restitution sur le bas-relief athénien gravé p. 205, sur le tétradrachme d'Athènes, aux noms des magistrats Dioclès, Mélittidès et Médéus, où l'on voit dans

le champ la Minerve de Phidias, et sur le bronze de la même ville frappé au temps des empereurs, que M. Beulé a rapproché du tétradrachme[1]. Sur

1. *Les Monnaies d'Athènes*, p. 258.

ces différents monuments, en effet, le serpent est représenté, non pas à la droite, mais en avant de la déesse. Cela tient uniquement à ce que l'artiste y a voulu exprimer cet attribut caractéristique de l'Athéné Parthénos qui, dans la position où il figurait la déesse, eût été caché par le bouclier, et, par conséquent, a été obligé de le déplacer. Le témoignage de ces monuments ne peut donc pas être opposé à celui de la statuette que nous publions.

D'ailleurs, il faut le reconnaître, le serpent enroulé en dedans du bouclier, et comme caché sous son abri, est un bien meilleur motif que celui qu'a adopté M. Simart et rend beaucoup mieux l'idée qu'exprime cet attribut. Que représente, en effet, le serpent qui accompagne l'Athéné Parthénos? Pausanias répond à cette question : C'est le héros autochthone Érichthonius, le nourrisson et le protégé de Minerve, né de la Terre fécondée par la semence que laissa échapper Vulcain dans sa bouillante ardeur lorsqu'il voulut faire violence à Minerve [1]. Les récits mythologiques donnent presque constamment des pieds de serpent à Érichthonius, comme à tous les fils de la Terre [2], et on conçoit facilement, d'après cela, comment le dragon est devenu son emblème. Dans d'autres versions, les filles de Cécrops, en ouvrant la ciste que leur avait confiée Minerve, découvrent le jeune Érichthonius avec un serpent enroulé autour de lui [3]. Hygin l'appelle *Erichthonius anguis*. Mais la nature des rapports qui existent entre Minerve et Érichthonius font bien concevoir comment la place de l'animal qui symbolise ce héros est plus convenablement indiquée qu'ailleurs sous le bouclier de la déesse, à l'abri duquel il cherche protection. Cette attitude est du reste clairement indiquée par le récit d'Hygin qui, après avoir rapporté l'ouverture de la ciste par les filles de Cécrops, ajoute : *Anguis ad Minerva clypeum confugit, et ab ea est educatus* [4].

Pour ceux, du reste, qui ne se contenteraient pas encore du témoignage de la statuette du temple de Thésée et de cette raison de convenance, laquelle me paraît pourtant très-forte, je citerai deux exemples dont le témoignage confirmatif achève, ce me semble, de décider la question. C'est la statue du musée de Naples, gravée plus haut, où les traces du serpent sont unies à celles du bouclier, et c'est un fragment de bas-

1. Euripid., *Ion*, v. 620 et suiv.— Apollodor., III, 14, 6. — Pausan., I, 2, 5; I, 18, 2. — Hygin., *Fab.* 166; *Poet. astron.*, II, 13. — Fulgent., *Mythol.*, II, 14.

2. *Etymol. magn.*, v. Ἐρεχθεύς. — Hygin., *Fab.* 166; *Poet. astron.*, II, 13. — Philarg., *ad* Virg. *Georg.*, III, 113.

3. Apollodor., III, 14, 6.

4. *Poet. astron.*, II, 13.

relief, fort difficile à restituer complétement, qui surmonte un décret athénien relatif à l'île de Samos [1]; on y voit la queue du serpent passer au-dessous du bouclier de Minerve, derrière lequel il était caché.

Il faut donc certainement ôter le serpent de la place que lui avaient assignée MM. de Luynes et Simart; il faut aussi, d'après notre statuette, lui ôter cet air menaçant et cette gueule ouverte qui le faisaient ressembler à la gargouille d'un édifice du moyen âge.

Mais, une fois que nous reconnaissons ainsi la position du serpent de la Minerve chryséléphantine sous le bouclier de la déesse, ne devons-nous pas partir de là pour donner une nouvelle explication à une statuette de Minerve qui fait partie de la collection Crawfurd [2]?

1. Le Bas, *Voyage en Grèce,* monuments figurés, pl. XXXVI, n° 1.
2. Clarac, pl. 462 E, n° 848 B.

On a expliqué cette statuette comme représentant Minerve ayant, à ses pieds, Typhée ou le géant Pallas vaincu et terrassé. Mais le personnage anguipède placé sous le bouclier n'a nullement l'air abattu; le bouclier de la Minerve ne l'écrase pas. Ne faudrait-il pas plutôt y voir une expression différente de l'idée rendue par Phidias dans son Athéné Parthénos, expression où l'on aurait substitué au serpent, symbole d'Érichthonius, la figure même du héros athénien, représenté comme anguipède d'après la tradition? Le corps du personnage, que nous serions ainsi disposé à nommer Érichthonius, est encore en partie engagé dans la Terre dont on le disait né. Cette circonstance, du reste, s'appliquerait aussi bien à un géant, car eux aussi sont dits fils de la Terre.

Minerve est représentée assez souvent avec le jeune Érichthonius, non plus serpent, mais à forme humaine. Une statue du musée de Berlin la représente portant l'enfant dans son égide[1]. Plusieurs figures découvertes à Athènes, dont l'une est la seule statue que les fouilles de l'Acropole aient fait retrouver encore debout à sa place antique[2], montrent Athéné debout, ayant à côté d'elle le petit Érichthonius. M. Le Bas, à tort suivant nous, a expliqué ces figures comme représentant *la Paix et Plutus*; MM. Friederichs et Gerhard y ont vu, à leur tour, *Gé Curotrophos*, ou la Terre nourricière.

XI

La partie de l'œuvre de Phidias sur laquelle on manquait le plus absolument d'informations était la composition du piédestal. On savait seulement, par Pausanias et par Pline, que la naissance de Pandore y était représentée. En outre, les manuscrits de l'*Histoire naturelle* ajoutaient : *Ibi Dii sunt viginti numero nascentes.*

Quatremère de Quincy et M. Beulé ont suivi cette leçon et ont supposé qu'outre la naissance de Pandore, le piédestal de la Minerve retraçait la naissance de vingt autres divinités. Mais Heyne s'était déjà aperçu de l'impossibilité d'admettre ce motif compliqué et peu sculptural, que contredisait d'ailleurs le nom de *Naissance de Pandore*, Πανδώρας γένεσις,

1. Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, n° 4. — Clarac, pl. 462 *c*, n° 888 E.

2. Le Bas, *Voyage en Grèce*, monuments figurés, pl. XXIV. — *Archæologische Zeitung*, 1859, pl. CXXIII.

donné à l'ensemble de la composition, tandis qu'on l'eût appelée *Naissance des Dieux* si elle avait été ce qu'indique le texte de Pline. Il lisait donc simplement : *Ibi Dii sunt viginti numero*, en retranchant le mot *nascentes* introduit par quelque glossateur ignorant, et entendait cette phrase de vingt divinités assistant à la naissance de Pandore. Mon père et M. de Witte, tout en adoptant cette opinion, n'ont pas pensé que l'on pût absolument supprimer le mot *nascentes*, et ils ont proposé d'y substituer *obstupescentes*. La correction est un peu forte, et, au lieu de *nascentes*, nous voudrions écrire *adstantes*, qui a juste le même nombre de lettres. Dans tous les cas, le sens général reste bien celui qu'avait deviné Heyne.

M. le duc de Luynes, avec son instinct archéologique si délicat et si éprouvé, a indiqué à M. Simart ce parti comme le seul à prendre dans sa restitution.

Voici comment M. de Calonne décrit le bas-relief exécuté sur le piédestal par M. Simart :

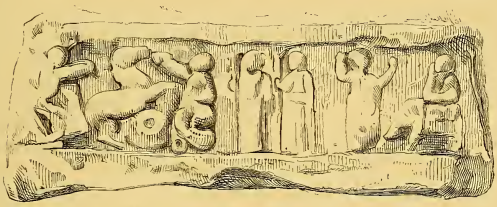
« Au centre de la composition, nous reconnaissons la figure princi-
« pale, Pandore sortant des mains de Vulcain ; elle est drapée de la tête
« aux pieds ; la partie inférieure du corps n'est point encore animée, mais
« le buste respire déjà, et la tête s'incline et cède aux caresses de Vénus.
« Minerve, à gauche, lui attache la ceinture virginale ; ses sages conseils
« seront perdus, déjà Pandore n'écoute plus sa voix. Derrière, Mercure,
« au visage rusé et narquois, étend son caducée sur la jeune fille et verse
« dans son sein les dons pernicieux. A droite, après Vénus demi-nue,
« viennent les Grâces, vêtues, comme on les représentait toujours au
« temps de Phidias : l'une, accroupie, lui attache son bracelet ; une autre
« se dépouille de son collier pour le lui donner ; la troisième, placée entre
« ses deux sœurs, lui apporte d'autres ornements. Devant celle-ci, Pitho,
« les bras étendus, verse sur la tête de la perfide créature les dangereux
« trésors de la persuasion. Du même côté droit, mais à la limite extrême
« du tableau, Neptune assis, la tête appuyée sur la main, un peu courbé
« sur lui-même, assiste à cette scène en spectateur curieux, et Amphi-
« trite, debout près de lui, semble creuser du regard l'avenir de douleurs
« que la funeste création réserve aux humains. A l'extrémité opposée du
« tableau, et, pour balancer ce dernier groupe, sont Jupiter et Junon ;
« Jupiter impassible, la boîte des présents entre ses mains ; il a le front
« énorme que lui donnent les bustes et les anciens camées ; Junon, dont
« la jalousie semble s'éveiller déjà et dont les mains se croisent, comme
« dans une étreinte d'alarme, sur l'épaule de son époux. Au troisième
« plan, deux des trois saisons, l'Automne avec son cep chargé de grappes,
« le Printemps chargé de fleurs ; puis, entre elles et Minerve, une figure

« nue de l'Été, apportent à l'œuvre divine ses ornements naturels. »

Nous l'avons déjà dit, ce bas-relief est la partie la plus faible du travail de M. Simart. L'ordonnance n'a rien de la simplicité grave qui caractérise les œuvres antiques de la belle époque. Beaucoup des figures sont traitées avec une afféterie dont on aurait dû se garder dans une composition où l'on voulait imiter le style de Phidias.

Au reste, à cette composition purement de fantaisie, la statuette du temple de Thésée doit faire substituer un bas-relief d'un tout autre principe, quoique représentant le même sujet.

Voici, grandi comme nous l'avons déjà fait pour le bouclier, le bas-relief que cette statuette donne pour la base.



Ici, comme dans le bouclier, l'artiste auteur de la statuette a beaucoup simplifié la composition et l'a réduite à quelques-unes des figures principales. Il a particulièrement choisi les divinités protectrices de l'Attique.

En commençant par la gauche, on voit d'abord Jupiter assis sur une *cliné* ou demi-lit, puis vient une figure de jeune fille drapée, les deux bras élevés vers sa tête et nouant ses cheveux; ce doit être la jeune Pandore occupée à se parer. Au centre du bas-relief sont deux divinités féminines, vêtues de tuniques talaires et tenant chacune à la main un long flambeau; on doit y reconnaître les deux grandes Déesses d'Éleusis, Cérès et Proserpine. A leur droite est un homme à pieds de serpent; nous lui donnons, sans hésiter, le nom du fondateur d'Athènes, Cécrops, appelé souvent *l'homme à la double nature*, διφυής, que l'un des personnages des *Guêpes* d'Aristophane traite de *héros et roi, dont le corps se termine en dragon*[1], et qui est représenté comme anguipède sur un certain nombre de monu-

1. Aristophan., *Vesp.*, v. 436.

ments[1]. Enfin la composition se termine par une femme assise dans un char traîné de deux chevaux au galop. Autant que l'on peut discerner les détails, très-petits et fort grossiers, de ce bas-relief, cette dernière figure est en tout semblable à la Victoire Aptère du fronton occidental du Parthénon. Il ne saurait y avoir de doute sur l'application à lui faire du nom de Niké Aptéros.

La présence de la Victoire dans le bas-relief de la base nous permet d'expliquer, plus naturellement qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, une des expressions de Pline. Après les mots *Ibi Dii sunt viginti numero*, l'auteur de l'*Histoire naturelle* ajoute *Victoria præcipue mirabili*. Depuis Quatremère de Quincy, tout le monde a entendu ces mots comme s'appliquant à la Victoire placée dans la main de Minerve. Mais la grammaire s'y oppose absolument. *Ibi Dii sunt viginti numero, Victoria præcipue mirabili* ne peut vouloir dire qu'une chose : « Vingt divinités y sont repré-« sentées, parmi lesquelles la Victoire est surtout admirable. » Et ces expressions se rapportent certainement à la Victoire Aptère dans son char, qui passait, nous l'apprenons par là, pour le plus beau morceau du piédestal.

Phidias, en composant la *Naissance de Pandore*, avait certainement puisé ses inspirations dans les admirables vers d'Hésiode :

« Jupiter qui rassemble les nuées, indigné de ce que Prométhée eût « dérobé le feu du ciel pour animer l'homme qu'il avait modelé, s'écrie : « Fils de Japétus, le plus subtil de tous, tu te réjouis d'avoir dérobé le « feu et de m'avoir trompé. Mais ce sera une source de peines pour toi et « pour tous les hommes ; car je leur donnerai en échange du feu un mal « qui les charmera tous et qu'ils embrasseront avec ardeur. — Le père « des hommes et des Dieux dit et sourit. Alors il ordonne à l'habile Vul-« cain de pétrir ensemble l'eau et la terre, de lui donner la voix et la « forme humaine, et d'en faire une vierge aussi belle que les Déesses, « capable d'enflammer le plus ardent amour ; il ordonne à Minerve de lui « apprendre les ouvrages de la femme et de lui enseigner à tisser une « toile de couleurs variées. Puis il commande à Vénus de répandre autour « de sa tête la grâce et le désir ; à Mercure, meurtrier d'Argus, de lui « inspirer l'impudence et la ruse.

« Il dit, et tous obéirent à la voix du fils de Saturne. Bientôt l'ha-« bile Vulcain forma son œuvre avec l'argile ; elle ressemblait à une vierge « pudique, comme l'avait voulu Jupiter. Minerve, aux yeux glauques, lui

1. Lenormant et de Witte, *Élite des monuments céramographiques*, t. I, pl. LXXXV, A.

« mit sa ceinture et ses ornements. Les Grâces divines et la vénérable « Pitho lui attachèrent un collier d'or; les Heures, aux belles chevelures, « la couronnèrent des fleurs du printemps. Puis, par ordre de Jupiter qui « lance la foudre, le meurtrier d'Argus enferme dans sa poitrine les men- « songes, les paroles caressantes, les ruses, et le héraut des Dieux lui « donna un nom. Il appela cette femme Pandore, car tous les habitants « des demeures célestes lui avaient fait des dons pour le malheur des « hommes industrieux[1]. »

Seulement, il faut le reconnaître, Phidias avait tiré de ce texte toute autre chose que ce que M. Simart en a tiré. Surtout, il avait donné dans sa composition, comme dans celle des deux frontons, une très-grande place aux Dieux de la religion attique.

Ce qui est curieux, c'est de voir combien mon père et M. de Witte avaient exactement deviné par avance quel devait être le motif choisi par Phidias pour la composition de la base de sa Minerve. Ils en ont parlé à propos d'une coupe représentant Pandore formée par Minerve et Vulcain[2], où MM. Panofka et Gerhard[3] voulaient voir un reflet de la composition de Phidias.

« La *formation de Pandore*, disent-ils, n'est point précisément la « *naissance de Pandore*, Πανδώρας γένεσις, comme on lit dans Pausanias « et dans Pline. Les expressions dont se sert ce dernier écrivain sont sur- « tout remarquables. Si nous comprenons bien ce qu'a voulu dire l'auteur « latin, la naissance de Pandore ne se reconnaissait pas à première vue, « et l'inscription ajoutée par l'artiste (PANDORAS GENESIN *appellavit*) était « nécessaire pour faire comprendre quelle avait été son intention. Il faut « d'abord imaginer une relation quelconque entre Pandore et Minerve « pour s'expliquer pourquoi Phidias avait représenté la première au- « dessous de la seconde, et une composition comme celle qui décore notre « coupe, dans laquelle Minerve ne remplit pas le premier rôle, aurait peu « convenu à la majesté de la Déesse... Sur la base de la statue, Minerve « ne devait pas paraître comme une sœur de Pandore, mais Pandore de- « vait plutôt occuper sa place. On peut se figurer, en conséquence, une « composition *dans laquelle Pandore, à sa naissance, aurait été placée* « *devant Jupiter, son principal auteur, au milieu des Dieux frappés* « *d'admiration* (*obstupescentes?*). Minerve ne se montre pas toujours « avec ses attributs guerriers; les artistes grecs nous la font voir quel-

1. Ἔργ. καὶ Ἡμέρ., v. 53-82.

2. *Élite des mon. céram.*, t. III, pl. XLIV.

3. *Bericht der Kœnigl. Akadem.*, 1838, p. 48 et suiv. — *Allgem. Encyclopœdie*, III, 10, p. 332. — *Festgedanken an Winckelmann*, 1841.

« quefois sans armes, et alors rien n'est plus facile que de la confondre « avec Pandore. C'est ainsi qu'elle a pu se montrer dans la composition « de Phidias : le spectateur était tenté de reconnaître la naissance de « Minerve; mais l'artiste, qui déjà dans le fronton oriental du temple « avait montré cette Déesse sortant tout armée du cerveau de Jupiter, « avait substitué, sur la base de la statue, Pandore à la Déesse protec- « trice d'Athènes, et par l'ambiguïté résultant d'une composition prise « dans un sens et d'une inscription qui s'exprimait dans un autre, il avait « voulu montrer que Minerve, pour les Athéniens, était, comme la Terre « ou Cérès, une véritable Pandore [1]. »

Ce bas-relief de proportions colossales, — il le fallait ainsi pour supporter une statue de trente-cinq pieds de haut, — comprenant vingt et une figures avec celle de Pandore, était à lui seul un immense travail. Aussi ne devons-nous pas être surpris de lire, dans le rhéteur Thémistius[2], que l'exécution du piédestal de la Minerve demanda un temps fort considérable à Phidias.

Ici nous devons encore prévenir une objection.

La statuette du temple de Thésée fournit, comme support à la Minerve, une base ou une plinthe sur laquelle est figurée la naissance de Pandore, et tous les érudits qui ont étudié jusqu'ici la question ont pensé qu'elle avait un véritable piédestal.

Les mots dont se servent et Pausanias et Pline n'ont rien de positif, et peuvent aussi bien désigner une base qu'un piédestal. Nous serions donc en droit de nous en prévaloir. Mais le bon sens nous semble indiquer que, sous un colosse d'or et d'ivoire, devait se trouver un piédestal d'une autre matière, de marbre ou de bronze indépendant de la statue.

Comment l'artiste qui a exécuté la statuette du temple de Thésée a-t-il donc été porté à modifier sur ce point le modèle qu'il imitait?

En voici, croyons-nous, la raison. Les observations que nous avons extraites de l'*Élite des monuments céramographiques* ont fait voir quelle importance avait le bas-relief du piédestal pour la signification religieuse et mystique de la statue du Parthénon. Par conséquent, le dévot qui voulait avoir dans son laraire une reproduction de cette statue devait demander au fabricant de ne pas en séparer le bas-relief. Et pour le donner du même morceau et dans une petite dimension, celui-ci était obligé de changer le piédestal en une simple plinthe où il reproduisait les mêmes figures.

1. *Élite des mon. céram.*, t. III, p. 151-152.
2. *Orat.*, XXV.

LA MINERVE DU PARTHÉNON.

XII

Nous avons donné un grand développement à cette étude. Mais nous sommes arrivé, ce me semble, au double but que nous poursuivions. Nous avons établi l'identité qui existe entre la composition de la statuette du temple de Thésée et la composition du colosse du Parthénon. Nous sommes parvenu en même temps à nous faire une idée assez complète de ce que devait être la Minerve chryséléphantine de Phidias. Pour mieux fixer nos observations dans l'esprit du lecteur, nous avons eu recours à l'habile crayon de M. Maillot, qui a esquissé, d'après nos indications, l'essai de restitution que nous joignons ici.

Probablement tout ne sera pas adopté par tous dans cette restitution. Mais, grâce à la statuette du temple de Thésée, quelques points ressortiront, désormais acquis, de notre travail. Ce sont le costume et la pose de la Minerve, la place du serpent, les traits généraux des compositions du bouclier et du piédestal. Ces points sont les plus importants, et ils suffiront pour assurer une trace ineffaçable dans la science à la découverte que mon père a encore attachée à son nom, quelques jours seulement avant de tomber foudroyé par la maladie.

S'il en est ainsi, et je n'en doute pas, mon but est atteint. Je n'ai pas entrepris ce travail pour m'en faire gloire, mais pour rendre un hommage à la mémoire de celui que je pleure, et toute l'Europe savante avec moi. Si l'on y trouve quelque chose de bon, c'est à lui que doit en être reporté l'honneur. Les erreurs seules viennent de moi et de l'insuffisance que j'aurai montrée à rendre dignement et complétement les idées que sa découverte lui avait inspirées.

FRANÇOIS LENORMANT.

L'ART ET LES FEMMES EN FRANCE

MADAME DE POMPADOUR

APPENDICE[1]

LES PORTRAITS DE MADAME DE POMPADOUR

L'histoire de madame de Pompadour resterait incomplète si l'on négligeait de donner au moins un aperçu des portraits qu'ont faits, d'après elle, les artistes les plus autorisés du temps de sa faveur.

Elle était belle, surtout pleine de charme, et ses attraits ont exercé la brosse, le crayon ou le ciseau d'une école entière vouée par-dessus tout au culte empressé de la grâce. Aussi peut-on dire que nulle reine n'a eu la gloire d'inspirer autant d'œuvres charmantes que cette favorite dont le nom d'ailleurs est admis — dans la phraséologie de l'esthétique — comme le synonyme d'art aimable et facile.

M. d'Argenson nous a appris, dans ses notes journalières si vives, si concises et en même temps si précises, que « madame de Pompadour était blonde et blanche, sans traits, mais douée d'un charme indicible, de haute taille et majestueuse quoiqu'un peu épaisse. » Mais elle avait l'art de disposer ses vêtements de manière à faire valoir ce qu'elle possédait de beau et à dissimuler ce qui pouvait paraître défectueux. C'est là, chez une femme de goût, le suprême de l'élégance.

Nous avons dit, dans notre étude sur la marquise de Pompadour, que rien n'était mieux pris que son beau buste, et qu'elle avait inventé, pour le mettre savamment en relief, une espèce de négligé qui faisait ressortir avec une grâce incomparable les agréments de sa taille en faisant l'office de les vouloir cacher. En fallait-il davantage pour enflammer l'imagination dans une école où le joli était le but avoué de l'art, où les heureux hasards de l'ajustement formaient le point principal de la poétique du jour?

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er et 15 août et 1er septembre 1859.

Les plus célèbres portraits de madame de Pompadour ont été peints par La Tour, Boucher, Drouais et Carle Vanloo. Cochin, Peronneau, Nattier et Schenau en ont fait aussi de fort intéressants, popularisés depuis par la gravure.

La Tour est vraisemblablement le premier qui ait été appelé à l'honneur de représenter dans l'épanouissement de sa plantureuse jeunesse l'héroïne obligée de tous les madrigaux en peinture qui virent le jour sous le nom de cette déesse improvisée des beaux-arts.

On sait par les *Mémoires* de l'abbé Bayle, bibliothécaire de la marquise — sans pouvoir néanmoins en retrouver aujourd'hui la trace, — que l'illustre pastelliste la peignit lorsqu'elle était encore madame Le Normand d'Étioles. Ce portrait, qu'elle affectionnait parce qu'il la montrait sans doute sous un aspect plus séduisant que tous les autres, était resté chez son mari. Elle fut prise un jour d'une insurmontable envie de le ravoir et elle chargea ledit abbé de le redemander à son Ménélas.

L'ambassadeur s'acquitta de son mieux d'une mission si délicate; mais tous ses beaux discours demeurèrent sans effet en face de la passion dont le pauvre homme brûlait encore en secret pour son infidèle.

« C'est tout ce qui me reste de ma femme, répondit-il presque en rougissant; d'ailleurs allez lui dire de venir le reprendre elle-même. »

La transaction n'alla pas plus loin.

En 1755, madame de Pompadour posa de nouveau devant le peintre de Saint-Quentin. Il en résulta cette belle page — le désespoir de tous les artistes en pastel passés, présents et futurs — qu'on admire encore dans la galerie du Louvre et dont nous donnons aujourd'hui la reproduction.

L'histoire de cet admirable portrait présente quelques particularités curieuses.

Jadis la jolie d'Étioles était allée de son pied léger porter sa gracieuse figure dans l'atelier du peintre; mais en 1755 la superbe marquise de Pompadour fit appeler royalement La Tour à son palais. La Tour répondit, sans plus se gêner, qu'il n'allait point en ville.

Il fallut parlementer, et en fin de compte La Tour dut céder; cependant il posa ses conditions, et la première de toutes fut que *personne* ne viendrait les déranger. — La marquise consentit.

Aussitôt établi chez elle, La Tour ôta son col, ses jarretières, les boucles de ses souliers, enleva sa perruque qu'il plaça sur un flambeau et la remplaça par son bonnet d'habitude — ce fameux bonnet sous lequel il s'est peint lui-même.

Au plus chaud de la séance, le roi se glissa furtivement dans le salon;

mais quelques efforts qu'il fît, La Tour entra dans une furieuse colère et, refusant obstinément de continuer, il ramassa col, boucles, jarretières, perruque, et se sauva.

Là-dessus, nouvelle ambassade, nouveaux pourparlers et nouvelles conditions acceptées de part et d'autre. Enfin, à la dernière séance, il s'humanisa et permit au roi, à M. de Marigny et au duc de Choiseul de venir lui faire leur cour derrière son chevalet.

On vint à parler marine. La Tour, qui affichait des opinions, ne put résister au désir de les émettre — même en présence du roi — et il entreprit de déplorer la pénurie de vaisseaux où était la France : « Que parlez-vous de marine, interrompit-il, nous n'en avons pas; mieux vaudrait cependant de bons vaisseaux que tous vos beaux bâtiments.

— Eh ! monsieur La Tour, répliqua le roi, ramenant avec esprit l'artiste sur son terrain, n'avons-nous pas la marine de Vernet? » La sortie de La Tour était un peu osée pour l'époque, quoique juste et faite à propos; aussi les courtisans répandirent-ils à la cour que l'artiste avait dit des impertinences.

La Tour a peint une troisième fois madame de Pompadour, et dans cette occasion le charmant bourru fit comme les autres, il ne put échapper à la fièvre de flatterie qui étreignait ses confrères : il divinisa la marquise, l'assit sur des nuages, coiffée du casque de Minerve et lui mit en main le flambeau de la philosophie qui éclaire le monde.

Ce portrait intéressant fut placé dans le cabinet du roi. A l'avénement de madame Dubarry, on le retourna contre un mur, derrière une antique horloge qui ne marchait plus, et il y resta. En 1780, Louis XVI, qui avait la passion de la mécanique, fit venir Janvier, son horloger, le savant Janvier, qui fut de l'Institut en 1798, et lui demanda de remettre ce vieux meuble en état.

En le déplaçant, Janvier découvrit le portrait et se récria fort sur le mérite de la peinture et sur la beauté du modèle.

« — Quoi ! s'écria le vertueux monarque en reconnaissant les traits de la marquise, cette femme est encore ici ! emportez cela, Janvier, débarrassez-moi de cette c.... » A la mort de Janvier, arrivée il y a quelques années, ce troisième portrait de la marquise peint par La Tour vint entre les mains de M. Jules Janin, qui en a fait le motif principal de la décoration du délicieux boudoir attenant à son cabinet de travail, dans sa villa de Passy.

François Boucher a peint plusieurs fois madame de Pompadour. Le premier portrait qu'il fit d'après elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Henri Didier.

En voici la description d'après l'excellent Catalogue des tableaux de l'école française ancienne tirés de collections d'amateurs, que vient de publier M. Ph. Burty.

« Elle est vêtue d'une robe de soie jaune ouverte au corsage, avec un bouquet sur le sein; debout devant un chevalet, la main appuyée sur un carton à dessins, elle se retourne pour regarder un buste posé à sa droite, sur une table. »

Durant l'exposition de 1763, ce portrait fut apporté au Louvre. Comme il ne s'y trouvait pas au moment de l'ouverture du Salon, il ne figure pas au livret, mais l'exactitude du fait est établie par une page de mémoires contemporains où on lit : « C'est dans cette salle du Louvre que la marquise a fait exposer son portrait où elle est représentée à son chevalet, tel qu'il a été fait il y a longtemps par Boucher, et dans le point de vue le plus brillant. Il est vrai qu'il n'a plus la moindre ressemblance à l'original, qui a maintenant la mine la plus sucée et la plus malsaine et qui change chaque jour jusqu'à devenir squelette; mais comme il vient beaucoup d'étrangers qui ne l'ont jamais vue, elle est bien aise de leur faire naître une idée avantageuse de sa beauté, et de les mettre à même de se figurer par cette peinture ce qu'elle a été il y a douze ou quinze ans. »

C'est la tête de ce portrait qui a été gravée par Watson, pour servir de frontispice au recueil des gravures de madame de Pompadour.

En 1757, Boucher peignit un autre portrait de la marquise; en voici la description donnée par M. Charles Blanc, dans l'*Histoire des Peintres :*

« Nonchalamment assise sur les coussins de son boudoir, elle tient à la main un livre qu'elle ne lit plus. Sa robe en damas de soie bleue est parsemée de roses, festonnée de rubans et de falbalas. A ses pieds est un de ces soyeux épagneuls (c'est Mimi dont Huet a peint le portrait sous le titre de la Constance) qu'on appelle Kings-Charles. Derrière elle est une glace où l'on voit tout son appartement, sa pendule à Cupidons, sa bibliothèque, et qui réfléchit les cheveux relevés de sa nuque charmante. Près d'elle est une petite table en bois de rose. »

Ce portrait, exposé au Salon de 1757, est aujourd'hui en Angleterre. Boucher en a fait une répétition, signée à droite, sous un livre relié en maroquin rouge, aux trois tours d'argent sur champ d'azur : F. Boucher, 1758. Cette répétition, au moins égale, dit-on, au tableau primitif, a passé de la collection Duclos dans celle de M. Henri Didier.

Il ne serait pas étonnant qu'il y en eût d'autres. Madame de Pompadour aimait à donner son portrait — comme font les souverains. — Elle

en avait un (sans doute celui de 1757). M. de Marigny en possédait un autre et on sait qu'elle en plaça un dans le salon du château du Val, lorsqu'elle fit présent de cette résidence à sa bonne amie madame de Brancas.

Carle Vanloo, à son tour, fit trois fois le portrait de madame de Pompadour.

Il la peignit d'abord en Sultane dans un intérieur oriental; une esclave noire lui présente une tasse de café.

Il la représenta de nouveau sous le même costume et occupée à causer en faisant de la tapisserie avec la jolie madame de Marchais, sa cousine et sa confidente.

Ces deux portraits, peints sur toile, de quatre pieds carrés, figurent sous le n° 31 et 31 *bis*, au catalogue de Ménars, et dans le catalogue du Salon de 1757.

Beauvarlet les a gravés sous le titre de *la Sultane* et de *la Confidente* (Salon de 1775).

Enfin, en 1759, Vanloo acheva le célèbre portrait, connu sous le nom de *la Belle Jardinière*, de Bellevue. On est loin d'y retrouver les charmes qu'on admire dans les précédents portraits de La Tour et de Boucher; l'idole avait vieilli, et c'est uniquement par le goût des ajustements et l'heureuse entente de la composition que ce portrait offre encore de quoi plaire.

En sortant du château de Bellevue, ce portrait passa chez M. Fontanel, de Montpellier. Il fut gravé par Anselin et figure honorablement, sous cette nouvelle forme, dans les collections.

François Hubert Drouais eut aussi l'insigne honneur de fixer sur la toile les traits charmants de la favorite, et il le fit avec une grâce infinie. Il l'a peinte en buste vêtue d'une robe de soie blanche à bouquets. Elle porte une fanchon de dentelle nouée sous le menton — ce qui donne un singulier piquant à sa physionomie — et cache ses petites mains dans un manchon.

Ce portrait a été plusieurs fois reproduit, et par Drouais lui-même. M. le comte de Laborde en possède un très-beau qui fut offert en cadeau par la marquise de Pompadour à madame de Béril. On en voit un autre non moins beau dans le musée d'Orléans. Peut-être est-ce celui qu'elle avait envoyé à Voltaire durant un de ses accès de tendresse pour lui.

La sculpture disputa à la peinture la gloire d'immortaliser la beauté à la mode. Le livret du Salon de 1761 désigne un portrait d'elle, sculpté par Lemoyne. Bouchardon fit son buste, Guillaume Coustou la repré-

senta en Diane dans un des bas-reliefs de Bellevue; enfin, Pigalle fit successivement son buste pour le roi, et sa statue pour le labyrinthe de Bellevue.

Les biographes de Pigalle ont paru douter que cet artiste eût exécuté ces deux morceaux bien distincts et croire que ce buste n'avait jamais existé que dans une note du *Journal de Wille,* annonçant que l'auteur venait de le mettre sur le chantier; mais une pièce de vers de Marmontel, rapportée dans les *Cinq années littéraires* de Clément, ne laisse aucun doute à ce sujet. Clément nous apprend même que le marbre étant de mauvaise qualité, la face était tachée de noir :

Quelle est cette grâce nouvelle
Qui, sous les mains de Phidias,
Brille sur ce marbre fidèle
Du seul éclat de ses appas?
C'est une rose encor naissante
Qu'embellit le soleil de ses plus doux regards;
C'est une sirène touchante,
C'est la Minerve des beaux-arts;
C'est l'ornement de la nature,
C'est Hébé, c'est le tendre Amour,
C'est Vénus avec sa ceinture.
Est-ce tout?... Non, c'est Pompadour.

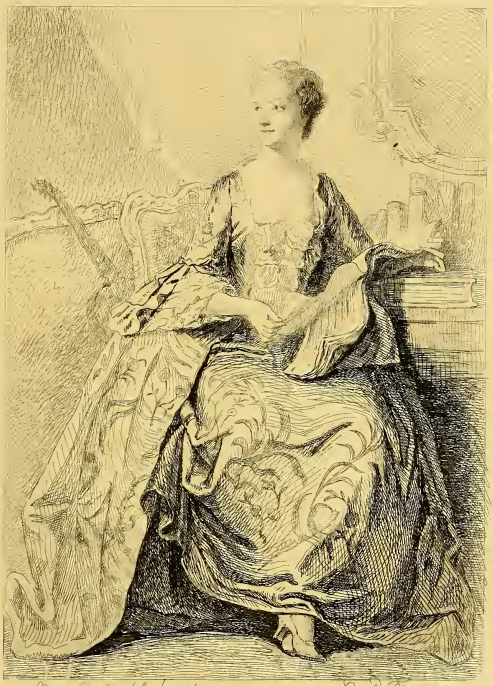
Quant à la statue, elle est debout, sur un plan incliné de douze centimètres par devant et de six par derrière. Elle a pour point d'appui un tronc d'arbre entouré de lierre sur lequel on lit : *Pigalle fecit,* 1753. Contre le pied droit de la marquise glisse une guirlande de fleurs qui retombe sur le piédestal.

La tête rappelle les traits que lui donne La Tour; ils sont fins et gracieux avec une expression délicate d'esprit et de tendresse. Les cheveux ondulent agréablement en se relevant sur les tempes et sont ramenés par un ruban en diadème derrière la nuque où ils tombent en boucles élégantes.

Le col et les épaules sont nus.

Le costume est de pure fantaisie, tenant à la fois du peignoir du XVIIIe siècle et de la tunique grecque.

Ce vêtement, des plus gracieux, fermé par devant et noué par une ceinture, n'est pas soutenu à sa partie supérieure et laisse voir une partie du sein droit, tout le sein gauche et le bras correspondant. La robe flottante, fendue et relevée, recouvre une seconde robe fermée par trois boutons qui laissent entrevoir la jambe.



Mme DE POMPADOUR

Imp. Brebant

La main droite s'appuie sur le cœur; la gauche s'avance avec grâce et fait un geste de gracieux accueil.

Lorsque M. de Marigny fit vendre la statue de sa sœur, ainsi que le groupe de *l'Amour et l'Amitié* qu'elle avait elle-même inspiré à Pigalle, celui-ci voyant que ces deux excellents morceaux, l'honneur de son ciseau, allaient être adjugés à des Anglais, mit une enchère et les racheta le double du prix qu'ils lui avaient été payés.

Plus tard, à la mort de Pigalle, M. le duc d'Orléans racheta la statue de madame de Pompadour, et M. le prince de Bourbon-Condé le groupe de *l'Amour et l'Amitié*.

On a deux jolies miniatures (vente Guérin) de madame de Pompadour, l'une en habit de chasseresse par Giovani, l'autre en toilette de cour par Arlaud.

La collection Meynier Saint-Fal contenait aussi un émail non signé représentant madame de Pompadour en naïade.

Terminons par un aperçu rapide des portraits gravés que se disputent avec tant d'acharnement les amateurs d'estampes historiques du XVIIIe siècle :

1. Portrait de madame de Pompadour, profil à gauche dans un médaillon entouré d'une guirlande de fleurs; gravé par Littret d'après le tableau peint par Schenau. In-4°.

2. Portrait de madame de Pompadour en buste, gravé à l'aquatinte par J. Watson d'après le portrait de Boucher. Cette gravure a été faite pour mettre en tête du recueil des eaux-fortes de la marquise.

3. La même, portrait en buste gravé à l'aquatinte par un anonyme d'après le même portrait de Boucher.

4. La même, portrait en buste gravé au burin par un anonyme d'après le même portrait de Boucher.

5. La même, portrait gravé au trait par Landon d'après le deuxième portrait peint par Boucher (Salon de 1757).

6. La même, portrait en buste gravé par Dien (manière noire), 1808, in-8°, d'après le deuxième portrait de Boucher (Salon de 1757). — Il a été placé en tête des *Mémoires de madame de Pompadour* publiés par René Perrin.

7. La même, portrait en pied sous les traits d'une jardinière, gravé au burin par Anselin d'après Carle Vanloo. Grand in-4°.

8. La même, portrait de profil à droite, dans un médaillon surmonté d'un nœud de rubans, gravé par Aug. de Saint-Aubin en 1764 d'après un dessin de Cochin.

On lit au-dessous ce quatrain de Marmontel :

Avec des traits si doux, l'Amour en la formant
Lui fit un cœur si vrai, si tendre et si fidèle,
Que l'Amitié crut bonnement
Qu'il la faisait exprès pour elle.

9. La même en Muse, portrait-médaillon gravé par Lebeau sur un dessin de Queverdo exécuté d'après le tableau de Nattier.

10. La même en Muse, portrait-médaillon gravé par Cathelin d'après le tableau de Nattier. Petit in-4° (très-rare).

Au-dessous on lit ce quatrain signé J. D. S.

Une beauté !... non loin un noir cyprès,
Et ce flambeau, qu'hélas ! on voit s'éteindre;
D'aimables fleurs se flétrissant auprès
Diroient assez qui l'on a voulu peindre.

Ces vers s'appliquent aux attributs qui entourent le médaillon.

11. La même, en buste, de grandeur naturelle, et tenant des roses à la main, gravé par Bonnet et imprimé en couleurs par ses procédés, en *fac-simile*, d'après un pastel de Peronneau.

Dans ces derniers temps, quelques portraits de madame de Pompadour ont été reproduits :

Celui de La Tour, gravé au burin par Massard, in-4°, pour les *Galeries de Versailles ;*

Sur bois pour le *Musée des Familles ;*

Id., par MM. Parent et Trichon;

Celui de Drouais, gravé au burin par mademoiselle Fournier;

Le même, en lithographie, pour la collection Delpech;

Enfin celui de Boucher (Salon de 1757) a été gravé sur bois dans l'*Histoire des Peintres* de M. Charles Blanc.

ALBERT DE LA FIZELIÈRE.

COLLECTIONS D'AMATEURS

I

LE CABINET DE M. A. DUMONT, A CAMBRAI

Aux beaux jours où nous trouvions encore le temps de rêver, nous avions conçu, avec M. de Chennevières et quelques amis, un projet superbe. Nous voulions, dans nos ambitions démesurées, dresser un inventaire général des trésors d'art de la France. Ce que M. Waagen a fait pour l'Angleterre, il nous semblait utile et possible de le faire pour notre pays, mais dans des proportions plus vastes encore. On n'est véritablement riche, disions-nous, qu'autant qu'on connaît l'étendue et la variété de ses richesses. Quel service à rendre à tous ceux qui cherchent que de leur révéler, dans telle église de province, dans telle collection particulière, l'existence d'une œuvre du maître qui les intéresse! A Paris même, dans la rue où nous passons tous les jours, dans la maison qui touche à la nôtre, combien de raretés nous demeureront toujours inconnues faute d'un guide qui nous les signale! Les travailleurs le savent bien : il est des heures où un bon catalogue vaut dix volumes de théorie.

Or, c'est un catalogue que nous voulions faire. Les ouvriers de cette grande œuvre étaient convaincus de son importance : il ne restait plus qu'à l'accomplir, avec le concours de toutes les plumes laborieuses qui eussent bien voulu associer leur effort au nôtre. Le promoteur de l'idée, M. de Chennevières, prépara un programme et rédigea un chaleureux appel à toutes les bonnes volontés provinciales. Les églises de Paris furent visitées avec soin, on prit quelques notes, incomplètes sans doute, mais déjà intéressantes, et — est-il besoin de le dire? — on en resta là. La vie et ses misères, d'autres travaux, un peu de paresse, le caractère médiocrement chevaleresque des éditeurs, enfin les difficultés de l'entreprise, tout nous arrêta : si bien que de ce beau livre qui devait avoir plusieurs gros volumes, il ne fut guère écrit plus de dix pages — y compris le titre.

Nous déplorons cet avortement. Mais pourquoi de plus vaillants que nous ne reprendraient-ils pas l'œuvre abandonnée? Elle est digne de tenter un groupe d'esprits courageux; plus que jamais, elle serait utile et bienvenue. Il n'est pas un de nous, j'entends de ceux qui, tant bien que mal, essayent d'écrire sur les questions d'art ou s'étudient à les comprendre, qui ne regrette plusieurs fois par jour de ne pas trouver sur sa table de travail ce répertoire critique des belles œuvres que la France possède sans s'en douter. Aussi, en attendant que ce grand labeur s'accomplisse, est-ce un devoir pour tous ceux qui tiennent une plume de venir, lorsque le hasard d'un voyage ou la bonne fortune d'une rencontre heureuse leur aura révélé quelque richesse inconnue, rendre compte de leur découverte et dire tout haut l'impression qu'ils auront subie. Si chacun de nous voulait se donner cette peine, l'immense travail que nous avions rêvé se ferait peu à peu, et il ne resterait plus tard à un écrivain zélé qu'à en réunir les éléments et à composer de ces notes éparses un ensemble qui, je n'ai pas besoin de le redire, révélerait à notre pays ses trésors cachés et apporterait à tous les curieux le meilleur des enseignements.

La *Gazette des Beaux-Arts* est bien résolue à contribuer, dans la mesure de ses forces, à l'élaboration de ce précieux inventaire; et, sans tarder davantage, elle dira aujourd'hui quelques mots d'une collection provinciale dont personne, que nous sachions, n'a jamais parlé, et qui n'est pourtant pas indigne des honneurs d'un compte rendu détaillé.

Les tableaux qui composent le cabinet de M. A. Dumont, de Cambrai, ne sont pas en grand nombre, et il est à peine utile de dire qu'ils ne sont pas tous d'une égale valeur. Réunis provisoirement dans un salon qui, j'imagine, n'est guère plus vaste que celui qu'ambitionnait Socrate, ils constituent moins une galerie définitive que le noyau, déjà bien précieux, d'une collection que le goût de plus en plus raffiné du propriétaire saura épurer et enrichir. Mais, tel qu'il est aujourd'hui, le cabinet de M. Dumont renferme quelques œuvres charmantes et instructives : c'est surtout de ces dernières que nous voudrions parler à notre aise.

Le tableau qui nous arrêtera d'abord et qui est, à bien des égards, la pièce capitale de la collection, est un Van der Meer de Delft. Que M. W. Bürger nous pardonne de décrire avant lui une œuvre que ses patientes études sur ce maître, fameux d'hier, — et grâce à lui — désignaient naturellement à l'honneur d'en parler le premier. Mais dans les pages heureuses qu'il a consacrées à ce peintre si rare et si fort, l'auteur des *Musées de la Hollande*, curieux de reconstituer la personnalité mystérieuse de Van der Meer, a fait appel à tous les « dénicheurs de raretés.» M. Léon Lagrange, à qui ce titre convient si bien, a trouvé un tableau

du maître chez M. Dufour, à Marseille. Pour nous, le hasard seul nous a servi; mais nous n'en sommes pas moins heureux de pouvoir signaler à M. Bürger une nouvelle œuvre de son héros. Il ne lui restera plus qu'à prendre le chemin de fer pour aller l'étudier lui-même et ajouter quelques lignes à son catalogue des productions de l'étrange artiste de Delft.

Le van der Meer de M. Dumont est connu à Cambrai sous le titre du *Géographe*, et nous lui laisserons cette désignation qui lui sied à merveille. Dans ce tableau, l'artiste a représenté un jeune homme qui, debout devant une table chargée de cartes et de papiers, se penche en avant comme pour étudier de plus près un détail qui l'intéresse ou mesurer une distance. De la main droite il tient un compas, de l'autre il s'appuie sur un livre fermé. De longs cheveux blonds encadrent son visage individuel comme un portrait. Van der Meer a vêtu le jeune travailleur d'une robe de chambre bleue doublée d'une étoffe orangée, et, rien qu'au choix de cette savante association de tons, on reconnaîtrait en lui un coloriste expert aux secrètes ressources de son art. La combinaison de ces deux couleurs était d'ailleurs familière à l'artiste, et M. Bürger en a déjà constaté plus d'un exemple dans les rares ouvrages qu'on connaît de lui. Au point de vue de l'harmonie générale, le tableau se complète très-heureusement par les tons jaunis des parchemins et des cartes qui entourent le jeune savant, et par les gris tièdes et rompus qui colorent les murailles de l'appartement qu'il habite. Tout est sérieux, tout est tranquille dans cette laborieuse retraite. Des instruments de travail forment presque tout le mobilier; au fond est une bibliothèque surmontée d'une sphère. Une douce lumière pénètre dans la chambre par une croisée à petits carreaux et éclaire avec une vérité merveilleuse cet intérieur où rien ne fait de bruit. C'est surtout par cette limpidité de clair-obscur — et aussi par la largeur de l'exécution — que van der Meer se classe à côté des meilleurs maîtres de la Hollande et révèle ses affinités d'artiste. Évidemment il a dû connaître Pierre de Hooch, ou, du moins, s'il n'a pas eu de relations directes avec l'homme, il a certainement étudié, admiré les œuvres du peintre. Pierre de Hooch, il est vrai, est plus doré, plus chaud dans ses colorations puissantes; mais van der Meer n'est pas moins hardi dans le jeu vif et clair de ses violets, de ses bleus et de ses jaunes tendres. A bien dire, ce sont l'un et l'autre des artistes indépendants et des exécutants merveilleux. Le tableau que possède M. Dumont est vraiment traité de main de maître; parmi les sujets de cette dimension et de ce genre, aucune peinture n'est plus simple, plus franche, plus virile[1].

1. J'ajouterai que ce petit *Géographe* est le pendant d'un certain *Géomètre*, gravé

Sans présenter à beaucoup près une valeur d'art aussi considérable, le David Bailly que M. Dumont a placé auprès de son van der Meer, est une œuvre singulièrement précieuse et rare. On peut être un fort galant homme, on peut avoir longtemps parcouru le monde sans avoir jamais rencontré de David Bailly. Hier encore nous ne connaissions de lui que le portrait de la femme de Grotius, que conserve le musée d'Amsterdam. Notre voyage à Cambrai nous en a appris bien long sur ce maître introuvable. Les biographes font naître David Bailly à Leyde, en 1584; nous ne sommes pas en mesure de discuter cette assertion; mais ils le font aussi mourir en 1638, et l'inscription que porte le tableau du cabinet Dumont nous prouvera tout à l'heure que cette date est erronée. Élève de son père, Pierre Bailly, du graveur Jacques de Gheyn, d'Adrien Verburg, et enfin de Corneille van der Voort, David passa une partie de sa jeunesse à voyager; il vit l'Allemagne et l'Italie, et revint à Leyde vers 1613. Il a laissé un assez bon nombre de petits portraits au crayon, et très-peu de tableaux à l'huile. Aussi celui que possède M. Dumont mérite-t-il d'être examiné avec soin.

Cette peinture se complique de deux éléments : c'est un portrait, d'une part, et de l'autre un tableau de nature morte, ou « d'objets immobiles », pour employer les mots que M. Bürger propose de substituer désormais à une expression vicieuse. La composition de David Bailly n'est pas parfaite : d'un côté de la toile et presque dans un coin, il a représenté un jeune homme assis devant une table et tenant une canne à la main. Il est entièrement habillé de noir, sauf les deux pointes blanches de son col, qui se rabat sur son vêtement. La tête est nue, le visage lumineux, la lèvre rouge et bien vivante, les yeux pleins de pensée. Ce jeune rêveur est placé près d'une table sur laquelle David Bailly a entassé, avec un désordre savant, tous les objets qui, par leur destination ou leur nature, lui paraissaient les plus propres à exprimer l'inanité des choses humaines, la brièveté de la vie. Un fragment de papier posé à l'angle de la table, porte en caractères très-apparents la formule mélancolique : *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. La main du jeune philosophe s'appuie sur un portrait d'homme, celui de David Bailly lui-même : c'est bien lui, en effet, avec sa barbe à la Louis XIII et ses cheveux grisonnants, tel enfin que nous le retrouvons dans le recueil publié à Anvers par Jean Meyssens. A côté du portrait de Bailly, qui, si l'on veut, figure ici le talent, est l'effigie d'une jeune femme, pour représenter cette chose fugitive entre toutes

par Garreau, en 1784, dans la galerie Lebrun. Le tableau de M. Dumont paraît d'ailleurs être celui qui a appartenu à J. Danser Nyman et qui fut payé 433 florins à sa vente faite à Amsterdam en 1797. (*Musées de la Hollande*, II, p. 87.)

qu'on appelle la beauté. Plus loin, près d'une montre qui dit combien l'heure passe vite, sont des monnaies d'or,— la chimère de M. Scribe,— un chandelier avec une bougie qui s'éteint, un flacon renversé, des roses flétries, une tête de mort, un livre, un sablier, une statuette en ivoire, un buste de femme, un grand verre à champagne à demi plein, au travers duquel transparaît, vision indécise, la fuyante image de la Volupté, des bulles de savon où joue un rayon de lumière, et dont la frêle enveloppe va se dissoudre en poussière humide; enfin tous les symboles qui rappellent que l'existence de l'homme n'a qu'un jour, et que les réalités qu'il poursuit ne sont que des apparences.

Le défaut de cette peinture, qui nous montre deux tableaux en un seul, c'est le manque de parti pris, c'est l'excessive importance que tous les accessoires conservent à côté du personnage au vêtement noir. David Bailly, animé d'un zèle trop vif, a peint avec une égale passion, avec un culté pareil le visage de son sérieux jeune homme et le bric-à-brac philosophique, qui s'étale sous ses yeux pour lui enseigner l'inutilité de tout effort humain. Mais, cette réserve faite, on ne peut qu'admirer la prestesse de pinceau de David Bailly et les qualités véritablement hollandaises de son talent à la fois soigneux et large. Il faut que le portrait du jeune penseur soit bien lumineux et bien vivant pour pouvoir se maintenir comme il le fait au milieu des mille détails qui l'entourent. C'est que cette tête est peinte à ravir; un frottis chaud et bistré forme les dessous et donne de la solidité aux carnations rosées et souples qui recouvrent cette préparation; les yeux ont l'humide éclair de la vie, la bouche entr'ouverte respire, les cheveux sont légers et mobiles, la main est d'une exécution tout à fait savante. Ce portrait peut faire songer à van der Helst, bien que la manœuvre du pinceau y paraisse plus libre encore, la pâte plus abondante et plus onctueuse que dans les peintures du grand portraitiste de Harlem. Bailly avait du reste précédé van der Helst dans la vie et dans l'art, et il avait élargi avant lui les méthodes de Miereveld et de Moreelse. Ce qui est certain, c'est que le tableau porte, au-dessous de la sentence que nous avons rappelée, les mots : *David Bailly pinxit A° 1651*. De quel droit les catalogues s'obstinent-ils à faire mourir en 1638 ce peintre vaillant[1]?

1. Il est étrange que l'attention des biographes n'ait pas été éveillée par la note, curieusement baroque, que Meyssens a fait figurer au bas de la gravure du portrait de Bailly, publiée en 1649 et reproduite par C. Waumans dans le *Gulden Cabinet* de Corneille de Bie. « David Bailly — écrit-il,— a eu son origine à Leyden, *où il tient encore sa résidence*. Il est un fort bon peintre en pourtraicts et en vie coye; estant fort à la desseine à la plume, etc... » La *vie coye*, c'est le *still life* des Anglais.

Ce n'est pas non plus un maître à dédaigner que Quiryn Brekelenkamp. Dans sa seconde manière, lorsqu'il a sagement oublié les conseils que Gérard Dov lui donna à son début, il a des allures très-franches, un goût des plus vifs pour la lumière, un charmant souci de la couleur. *Le Bénédicité* que possède M. Dumont est une des œuvres les plus importantes de Brekelenkamp. Une famille hollandaise va se mettre à table : assise au coin du feu, une vieille femme murmure dévotement la prière consacrée, dont une petite fille, debout au milieu de la chambre, répète les paroles en joignant les mains. La mère a déjà pris place à la table frugale avec un jeune garçon, et l'on voit bien que l'appétit de ce dernier trouve le bénédicité un peu long. Cette composition familière joue heureusement dans le cadre; le dessin, insuffisant au point de vue de la correction, se contente d'un à peu près; mais les têtes ont du caractère, et l'ensemble de la coloration, où éclatent des bruns intenses et de beaux rouges, fait songer aux hardiesses de Nicolas Maes. Par une singularité dont il est bon de prendre note, ce tableau est signé *Q. Brekelenkam*, exemple nouveau de la fantaisie avec laquelle les artistes hollandais modifiaient à plaisir la forme changeante de leur nom.

De Gérard Berckheyden, la collection de M. Dumont nous montre la *Vue du Quai, du Marché aux Grains, de la douane et de l'église de Harlem*. C'est un tableau amoureusement fini, une œuvre exquise de ce savant artiste, qui faisait de la photographie avec son pinceau, et qui a le défaut d'être parfois un peu sec. Chez Berckheyden, et surtout dans cette toile, le ton local est moins juste que dans van der Heyden; ici il y a excès de vigueur dans la coloration, et je l'aurais voulue plus claire et plus blonde. Mais cette perspective n'en est pas moins d'une limpidité parfaite, et les petits personnages qui se promènent sur le quai de Harlem sont de la plus rare élégance. Ce tableau est signé et daté : *G. Berck Heyden*, 1667. L'artiste n'avait alors que vingt-cinq ans, et il peignait déjà comme un maître.

Je ne mentionnerai *la Partie de Cartes*, de Zorg ou Sorgh, que pour en relever la signature. Ce tableau, d'un faire inégal, mais où les accessoires sont traités avec beaucoup d'esprit, est signé : *M. Sorgh*, orthographe qui donne raison à M. W. Bürger contre l'auteur du catalogue du Louvre. — Quant à *la Consultation*, d'Églon van der Neer, c'est une peinture parfaitement authentique; mais la décadence de l'école s'y révèle déjà par des signes si évidents, qu'il est inutile de s'y arrêter avec détail. Le XVIIe siècle va finir; le chevalier van der Werff vient d'entrer en scène. Laissons la place libre à ces prétentieux diseurs de riens, et allons ailleurs chercher un art plus fort et plus vivant.

M. Dumont a réuni quelques Flamands de bon aloi. Le meilleur tableau de cette école est un *Silène*, de Jordaens, figure d'un galbe exubérant, d'une couleur rutilante et enflammée. Les carnations de l'antique buveur semblent peintes avec du sang et du feu. L'expression est aussi poussée très-loin. Cette démarche titubante, ces lèvres humides, cet œil à demi fermé et perdu dans les régions vagues, c'est l'ivresse à son dernier période; au delà il n'y a plus que l'apoplexie. Silène, en ivrogne expérimenté, s'arrêtera donc un instant; il va se laisser choir sur l'herbe et s'endormir en rêvant au repas du lendemain.

Un Philosophe, de David Ryckaert, *le Marchand de volailles*, de Gryef, tableau de gibier singulièrement réussi, et un très-beau paysage de Huysmans, aux terrains brûlés, aux feuillages vigoureux, brillent au premier rang parmi les œuvres flamandes. Peut-être faudrait-il y ajouter une *Vue d'Italie*, attribuée à Guaspre. C'est une vaste campagne aux horizons infinis, une plaine accidentée comme celles où la Diane chasseresse aimait à courir avec ses limiers. Dans ce paysage, qui semble s'étendre bien au-delà du cadre, « tout est lumière, tout est joie. » Et c'est pour cela que nous croyons devoir l'enlever à Guaspre, toujours un peu noir dans ses sombres verdures, pour le donner à quelque Flamand italianisé, à Franz van Bloemen peut-être... Mais non! van Bloemen n'est ni aussi poétique, ni aussi vrai. Il faudra chercher un autre nom, et nous mettons la question à l'étude.

L'Italie a d'ailleurs sa petite part dans la collection de M. Dumont. *Le Christ au tombeau* est attribué, non sans vraisemblance, à Annibal Carrache. La tête de la Vierge a cette expression littérairement douloureuse qui montre bien que, si les Bolonais revenaient aujourd'hui au monde, ils feraient avec succès du mélodrame pour les théâtres du boulevard. Le Christ, blanc cadavre étendu aux pieds de la mère éplorée, a peu d'accent, et je ne serais pas surpris que cette partie du tableau ait été soumise autrefois à un nettoyage excessif. La composition est d'ailleurs bien assise, et elle doit conserver son prix aux yeux des connaisseurs qui, plus indulgents que nous, sont encore touchés des œuvres de l'école de Bologne.

Nous n'avons jamais eu un goût bien décidé pour le Guide. Une timidité persistante, le respect des traditions consacrées,—et la crainte bien naturelle d'être mis hors la loi,—nous ont empêché jusqu'à présent d'ouvrir franchement notre cœur et de dire tout haut quelle médiocre estime nous inspirent ses tableaux affadis. Nous pensons, comme le poëte, qu'il est amer de mourir « sans vider son carquois », mais le moment ne nous semble pas venu de décocher contre le Guide les flèches dont nous

avons fait provision pour les grandes chasses de l'avenir. Qu'il nous suffise d'indiquer aujourd'hui que nous ne sommes séduit ni par la banalité de ses types, ni par son dessin rond et mou, ni par la pâleur de ses carnations qu'on a crues lumineuses, parce qu'elles sont blanches. Et si tels sont, comme nous l'avons toujours pensé, les défauts habituels de ce grand faiseur, nous sommes heureux de pouvoir déclarer à M. Dumont que la belle *Madeleine* qu'il possède n'est pas l'œuvre de Guido Reni. Non, le maître bolonais n'a jamais peint une tête aussi charmante. Vue à mi-corps et de grandeur naturelle, la tête doucement inclinée sur l'épaule, les bras et les mains croisés sur sa gorge, dont elle cache mal les courbes amoureuses, la sainte pécheresse lève vers le ciel un regard dont le Guide n'eût jamais compris la poésie. La figure s'enveloppe d'une pénombre qui ajoute à sa beauté la séduction du mystère. C'est d'ailleurs une peinture vigoureuse et savante : dans sa morbidesse adoucie, le modelé a de l'accent, les chairs palpitent, et dans son ensemble l'œuvre accuse un pinceau moelleux, gras, abondant. Cette *Madeleine* ne nous paraît donc pas devoir être attribuée au Guide. A qui convient-il de la rendre ?... De plus savants que nous le diront.

La *Circé* de Benedetto Castiglione peut être considérée comme un des bons tableaux du maître. Assise au seuil de sa grotte, l'enchanteresse tient à la main la baguette magique et métamorphose en animaux les compagnons d'Ulysse, tout surpris de leur mésaventure. Circé est vêtue d'un costume éclatant et bizarre qui, par le choix brillant de ses couleurs, appelle le regard et le retient au centre de la composition ; les animaux et les nombreux accessoires qui enrichissent la scène sont peints d'un pinceau tranquille et qu'aucune difficulté n'embarrasse. Bien qu'il ne soit qu'un maître de la décadence, Castiglione a l'esprit de la décoration, et l'on conçoit qu'il ait été goûté si fort par nos artistes du XVIIIe siècle.

Les tableaux mythologiques de Giuseppe Maria Crespi ne se rencontrent pas fréquemment en France. C'est un Bolonais encore, et comme il n'est mort qu'en 1747, il appartient aux plus mauvais jours de l'école italienne. Il a fait beaucoup de peintures religieuses, qui sont à la fois compliquées et vides, et il a peint aussi, dans des dimensions plus modestes, des compositions allégoriques et peu vêtues, dont l'invention fait malheureusement songer à l'Albane, quoique par la grâce molle des attitudes et les pâleurs rosées des carnations, elles soient parfois préférables à celles de ce maître. Le tableau du cabinet de M. Dumont représente *l'Enlèvement d'Europe*. C'est une peinture gracieuse, tendre, et un peu déshabillée. Je ne suppose pas que ce soit à cause de cette composition

que le pape Benoît XIV fit de Crespi son premier peintre et le nomma chevalier de l'Éperon d'or. Nous avons relu à ce propos l'amusante notice que le chanoine Luigi Crespi a consacrée à son pauvre père — *il povero mio genitore*, écrit-il — dans le volume qui sert de supplément à la *Felsina Pittrice*, du comte Malvasia. Nous n'avons pas vu qu'il y soit fait mention de *l'Enlèvement d'Europe;* mais nous y trouvons ce fait, bien exceptionnel dans la vie des peintres, que Giuseppe-Maria Crespi mourut sans laisser un sou de dette, « *non lasciando neppure un soldo di debito.* » Qu'est-ce à dire, sinon que le père du bon chanoine vendait bien ses tableaux? Et comment n'aurait-il pas réussi? Le succès n'a jamais refusé ses couronnes aux mièvreries banales, aux imaginations doucereuses et galantes.

Quelques peintures de l'école française complètent, quant à présent, la collection de M. Dumont. Le *Jugement de Pâris*, de Jacques Stella, doit tenir sa place parmi les œuvres les mieux venues de ce maître qui, presque seul en France, se déclara l'adhérent de Poussin. La scène, luxueuse et compliquée, se développe dans un paysage solennel. Pâris va juger la beauté : tout l'Olympe assiste à ces grandes assises. Mercure apporte au berger la pomme fatale, et dans un costume bien propre à éclairer le juge — ou à lui faire perdre la tête, — les trois concurrentes attendent la sentence, dont seront témoins Jupiter et ses ministres, Phœbus qui conduit dans le ciel son char rapide, l'Amour lui-même, et les dieux inférieurs, et les sylvains indiscrets, et les faunes heureux de voir les déesses en déshabillé. Jacques Stella, ému d'une grande ambition, a résumé dans ce tableau le long effort d'une vie laborieuse, et il s'y est appliqué de tout son cœur, songeant à l'antique, et curieux surtout de complaire à Poussin. Mais il a mêlé son idéal à l'idéal du grand romain, et il a perdu de vue, comme tous les imitateurs, comme tous les esprits serviles, la loi sévère de l'unité. Dans cette composition, certaines figures sont prises à Poussin, les autres sont de Stella : les plus belles en apparence sont d'une austérité un peu vide ; elles ont le costume et le masque du style, elles n'en ont pas l'armature secrète et l'intime essence. Tableau important, d'ailleurs, et bien digne d'être étudié par celui qui voudra un jour faire à Jacques Stella les honneurs d'une monographie. L'artiste l'a signé et daté (1650). Pour en finir avec cette intéressante peinture, j'ai voulu m'enquérir de sa provenance, et conduit par le hasard, qui est le dieu des chercheurs, j'en ai retrouvé la trace dans la description que le comte de Brienne a faite, en 1662, des richesses de sa collection. Voici le passage; il est en latin, ce n'est pas ma faute : « *Judicium Paridis spretæque injuria formæ Stellam nostrum cœlo inseruit; conscia fecit sidera et nascentem auroram*

latæ sententiæ, cum dixit Veneri : « *Vincis utramque Venus*[1]. » Le *Jugement de Pâris* de M. Dumont est donc, selon toutes les vraisemblances, celui qu'a possédé le comte de Brienne : bien des tableaux ont de moins nobles origines.

Je ne dirai rien des *Trois âges* de Pierre Mignard, production délicate et pâle d'un maître qu'on a cruellement surnommé l'Albane français; mais je signalerai volontiers un excellent portrait d'homme par Largillière. C'est l'effigie d'un personnage important, richement vêtu de velours à la mode des derniers jours du XVIIe siècle, avec une belle perruque superbement peinte, l'œil plein de sérénité et la joue en fleur... Gageons qu'il était intéressé dans les fermes du roi.

M. Dumont possède aussi un tableau de Subleyras, agréable copie du *Martyre de saint Érasme* du Poussin, et *Deux Chartreux dans un paysage*, harmonieuse et discrète peinture de Jean-Bernard Restout le fils, qui n'a pas souvent montré autant de sobriété et de mesure.

A ces tableaux s'ajoutent de beaux livres d'art et quelques curiosités d'un grand goût. M. Dumont a recueilli deux statuettes, *la Vierge* et *l'Évangéliste saint Jean*, fragments précieux d'un des monuments qui décoraient avant la Révolution la cathédrale de Cambrai. Taillées dans le marbre par le ciseau libre et expressif d'un artiste inconnu, ces sculptures paraissent dater de la fin du XVIe siècle. J'attribuerai volontiers à un maître du règne de Louis XV un groupe en terre cuite, composition plus spirituelle que sérieuse, qui représente le Christ mort sur les genoux de sa mère, qu'accompagnent saint Jean et une sainte femme. N'oublions pas quelques meubles de prix, tels qu'une grande pendule de Boule conçue et exécutée dans un style vraiment royal, et un *cabinet* du temps de Louis XIII, où l'écaille et l'ébène sont égayées par des incrustations d'ivoire, et dont les compartiments intérieurs sont décorés, selon le goût de l'époque, de paysages bleuâtres comme ceux de Bril et de figurines dans la manière des Franck.

A vrai dire, d'autres richesses encore auraient mérité d'être décrites; mais notre critique a ses caprices, et les œuvres dont nous avons parlé sont, croyons-nous, les plus dignes d'intérêt. Le peu que nous avons dit de la collection de M. Dumont suffit d'ailleurs pour donner une idée du goût qu'il a apporté à la former. Ce n'est pas un mince honneur que d'avoir pu trouver un van der Meer de Delft, un David Bailly, c'est-à-dire des maîtres qui manquent au Louvre. Le Jordaens, le Gryef, le Brekelen-

1. *Ludovicus Henricus Lomenius, Brienne Comes, de Pinacotheca sua...* (Réimprimé par M. de Montaiglon, 1854, p. 8.)

kamp, le Berckheyden, le Castiglione, *la Madeleine* attribuée au Guide ont aussi, je suppose, leur curiosité et leur valeur. Le portrait de Largillière ne déparerait aucune galerie; enfin, quand on n'a point vu *le Jugement de Pâris*, on ne connaît pas Jacques Stella.

Sans doute, les noms universellement illustres, les dieux et les demi-dieux de la peinture sont absents de la collection de M. Dumont, comme ils le sont d'ordinaire de tous les cabinets d'amateurs, et ce fait ne doit étonner personne, les chefs-d'œuvre glorieux ayant depuis longtemps conquis leur vraie place dans les pinacothèques royales, dans les grands musées nationaux. Cette loi n'a rien qui nous contriste. Les productions souveraines du génie sont l'école vivante de l'art, et il est bon, il est juste qu'elles soient à jamais immobilisées dans ces galeries publiques où, sous la double lumière de la théorie et de l'histoire, le premier venu peut chaque jour aller étudier les maîtres et leur demander leur secret. Mais l'enseignement des pures doctrines ne saurait être la première préoccupation des amateurs intelligents, des curieux assez heureux pour pouvoir satisfaire leur caprice. Un autre rôle leur appartient. A eux de rechercher patiemment les œuvres des maîtres secondaires, d'ouvrir leurs cabinets aux créations des artistes injustement dédaignés, de mettre en leur jour ces patientes études, ces libres esquisses qui sont la joie du regard et la fête de l'esprit, enfin de préparer ainsi des leçons excellentes à ceux qui voudraient, non pas tout aimer, mais tout savoir. Dans le vaste champ ouvert à leurs investigations, il y a place pour bien des trouvailles, pour bien des découvertes heureuses. L'art est profond comme le ciel pendant les belles nuit d'été. Au delà des astres qui étincellent pour tous, il y a des mondes sans nom; derrière les étoiles connues, il y a des étoiles encore.

PAUL MANTZ.

MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE SOLAR

Au moment où nous écrivons ces lignes, la vente Solar n'a guère fait que commencer le cours de ses exploits. On sait qu'elle occupera dix-huit vacations; nous avons donc le temps d'y revenir, et nous tiendrons nos lecteurs au courant des grands prix qu'atteindront certainement les raretés qu'elle renferme.

Nous citerons donc seulement parmi les œuvres de Gabriel Peignot : *Essai sur l'histoire du parchemin et du vélin*. Paris, Renouard, 1812; in-8°, basane. 10 fr. 50.— *Essai historique sur la lithographie*. Paris, Renouard, 1819; in-8°, demi-rel. 9 fr. — *Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer*. Dijon, 1826; in-8°, demi-rel. tranche supér. dorée avec grav. et lithog. 25 fr. — *Quelques recherches sur le tombeau de Virgile au mont Pausilippe*. Dijon, 1840, tiré à petit nombre. 8 fr. — *Notice historique et bibliographique sur G. Peignot*, par Pierre Deschamps. Paris, Techener, 1857, tiré à cent exemplaires; un des deux exemplaires sur papier vert.

C'est donc dans la semaine qui va s'écouler que paraîtront les morceaux de choix, éditions rares, exemplaires uniques, tirages sur papiers de toutes nuances, et surtout les reliures qui donnent à cette vente une physionomie si artistique. Dût-on nous écraser sous les in-folio de Barbin, comme dans la bataille du Lutrin, nous avouerons à notre honte que nous osions à peine à l'Exposition ouvrir ces livres couverts de reliures exquises — où tant d'or se relève en bosse.

VENTES DE PORCELAINES CHINOISES

Les ventes de porcelaines chinoises ou, pour mieux dire, orientales, ont recommencé, sous la direction de M. Ch. Pillet, avec le même succès que l'an dernier. Comme d'habitude, ce sont les marchands hollandais qui ont affronté les premières enchères, jetant sur le marché cette multitude de pièces de tous genres annonçant l'épuisement des magasins dans lesquels l'Europe s'approvisionne depuis plus d'un siècle. Dans le nombre, on voyait de belles pièces dépareillées, des fragments de splendides services; aussi, le commerce s'est-il jeté sur cette proie avec une remarquable voracité. Tout s'est vendu, et bien vendu, parce qu'il y avait là de quoi satisfaire toutes les clientèles, curieux obéissant à la mode, ou fantaisistes à la recherche de ce qui est purement singulier; mais, au total, on sent bien que ces greniers d'abondance, enrichis par les Joseph du XVIIIe siècle, vont sentir à leur tour les atteintes de la disette, et rien ne saura plus conjurer la plaie des sept vaches maigres.

Peu après sont apparus les Anglais avec les marchandises de choix plus particulièrement destinées aux riches et aux vrais connaisseurs. Mais pourquoi ces négociants, dont l'intelligence est justement proverbiale, négligent-ils, en venant à Paris, les précautions dictées par le plus simple bon sens? Comment! ils nous apportent chaque année des cargaisons de pièces rares et précieuses, et ils viennent presque subrepticement; aucune affiche ne les annonce à l'avance; aucun catalogue ne signale les objets hors ligne. Le public vient presque par hasard à l'exposition, ou plutôt au déballage des caisses; il entend formuler autour de lui les jugements les plus absurdes; puis la vente se fait vaille que vaille, au gré des experts, au caprice d'une galerie composée en grande partie de gens qui n'ont rien à voir dans ce genre de commerce.

Aussi, les valeurs de ces objets précieux suivent-elles les fluctuations les plus arbitraires : à la vente de M. Max, de Londres, une pièce des plus curieuses, sorte de *lagine en céladon persan,* s'est donnée pour rien. Un *ting* magnifique en *vieux violet* a mieux réussi, et nous commettrons l'indiscrétion de dire qu'il s'est casé dans la riche collection de M. Ch. de Férol. Mais combien d'autres vases intéressants, de *craquelés* divers, de *truités* fins sur couverte turquoise, sont misérablement restés au-dessous de leur valeur! Des empiriques sont là, prononçant au hasard sur l'âge et le mérite des pièces; nulle autorité ne vient défendre le vendeur contre des assertions ridicules ou intéressées, et la fortune du vendeur est livrée aux chances résultant de la présence fortuite d'un amateur ou d'un marchand intelligent. Espérons que le magnifique ouvrage de M. Albert Jacquemart sur la porcelaine chinoise sortira bientôt des presses un peu lentes de M. Perrin, de Lyon. Nos lecteurs ont déjà pu juger, par les chapitres que nous avons publiés, de l'intérêt qu'il offrira aux collectionneurs. On vend en ce moment les chinoiseries comme l'on vendait jadis les estampes et les dessins, — par lots. Un ouvrage savant, indiquant d'une façon précise les caractères des diverses époques, donnant au besoin, par des eaux-fortes et des bois, les motifs qui différencient les styles; une critique éclairée qui enseignera les moyens sûrs de reconnaître les contrefaçons, forceront les experts à rédiger des catalogues qui aient le sens commun, et le public verra jaillir la lumière dans le chaos où il trébuche les yeux fermés. Dans les deux dernières ventes anglaises, on a pu remarquer quelques pièces chinoises datées; elles sont entrées dans des collections importantes qui ont su les recueillir. On a vu aussi, chose plus rare de jour en jour, des garnitures complètes de grande dimension et de l'effet le plus éblouissant. Des laques, des jades, des émaux cloisonnés, apparaissaient avec les porcelaines; mais ce sont encore là des objets trop peu connus pour avoir un prix certain, et l'on peut affirmer que le caprice seul les juge.

VENTES DE TABLEAUX

On avait annoncé, il y a quelques jours, la vente de tableaux espagnols, de quatre-vingts toiles attribuées à Goya. Si nous avons bonne mémoire, ce sont là d'anciennes connaissances, et jadis, M. Valentin Carderera (et nos lecteurs savent s'il se connaît en Goya) nous avait mis en garde contre leur authenticité. Ces tableaux se sont vendus environ 20 francs l'un dans l'autre, y compris une épreuve de celui des *Capricios* qu'ils reproduisaient. On a dit, et nous le répétons sans le garantir, qu'ils auraient été peints en Espagne par un contemporain du maître, nommé Collas. Ces copies, car nous les prenons pour tels, n'étaient point, du reste, sans quelque mérite. Il y avait abus du noir

d'ivoire, ce qui a été le défaut de Goya dans la seconde période de sa vie; les extrémités étaient indiquées sans esprit, et les physionomies alourdies; mais celles-ci ont cependant une certaine saveur espagnole qu'elles n'ont pu gagner que dans le pays même, et les peintures offrent parfois des variantes avec les compositions connues. Quoi qu'il en soit, elles valaient assurément plus que le prix qu'elles ont atteint. Le reste de la vente n'a pas été mis sur table.

Nous aurions désiré donner quelques prix d'une petite vente de tableaux anciens qui s'est faite la semaine dernière, mais nous n'avions point encore reçu le catalogue le jour même de l'exposition. Comment veut-on que nous prenions nos notes et que nous inscrivions les prix atteints? L'honorable expert auquel nous en avons demandé un n'en avait plus à sa disposition. Il nous a renvoyé à l'homme pâle qui les distribue dans le couloir du premier étage. Nous en avons enfin obtenu un à grand'peine, et l'on nous a formellement prévenu que « l'on n'avait point le temps de les envoyer aux bureaux de la *Gazette*. » Il est vraiment regrettable que la compagnie des commissaires-priseurs, qui a fait l'an dernier pour plus de vingt millions de ventes, ne dispose point de fonds nécessaires pour faire remettre les catalogues aux journaux qui lui prêtent une publicité régulière et gratuite. Il est regrettable encore qu'elle se rende responsable d'agents qui n'ont pas même un uniforme, et de cerbères qu'il faut aborder un gâteau de miel à la main.

VENTES D'ESTAMPES ANCIENNES

Les ventes d'estampes reprennent leur cours sous la direction de M. Delbergue-Cormont. Celles que nous avons suivies jusqu'à ce jour étaient peu importantes. Elles sont nécessaires cependant pour satisfaire le goût des amateurs modestes et des marchands dont les cartons se renouvellent difficilement par suite de la rareté des *marchés bourgeois*.

Dans une vente du 14 novembre, dont M. Rochoux était l'expert, un œuvre de Nicolas Ponce s'est vendu au delà de 400 fr. Il était composé de 456 pièces réunies en un volume in-folio. On sait que ce graveur, élève de Delaunay l'aîné, était né à Paris en 1745, et qu'il reproduisit les œuvres des maîtres gracieux du XVIIIe siècle, Boucher, Baudoin, Fragonard. Il renfermait environ 300 vignettes et culs-de-lampe d'après Eisen, Gravelot, Marillier, Moreau le jeune, etc.

M. Vignères a également mis sur table deux collections, les 19, 20 et 21 novembre, dans lesquelles nous citerons quelques pièces :

Daven (Léon). — *Sacrifice*. Il était du deuxième état. 12 fr.

Goya. — *Le Criminel au carcan*. Très-belle épr. Sans marge. 13 fr.

Pencz (Georges). — *Marcus Curtius*. B. 75. Cabinet Delessert. Il avait été vendu 10 fr. 50. 12 fr.

Silvestre (Israël). — *Place Dauphine*. Très-petite pièce. Belle épreuve d'une pièce curieuse pour l'histoire topographique de Paris. 11 fr.

Solis (Virgile).? — *Burette* de la plus grande richesse de sculpture. Belle pièce rare, et qui n'est peut-être point de ce maître. 50 fr.

Berger. — *Madame la marquise de Sabran*, d'après madame Lebrun. Charmant portrait petit in-fol. en bistre, d'une extrême rareté. 16 fr. 50.

Portrait d'Henri, duc de Guise, le Balafré, entouré de figures allégoriques et de scènes de son assassinat; au bas, vers latins. 49 fr.

Debucourt. — *L'Orange, ou le moderne Jugement de Pâris,* en noir. Pièce drolatique d'un comique douteux. 54 fr.

Gravelot. — *Croquis à l'eau-forte* dans tous les sens. 14 fr. 50.

Lavreince (d'après). — *La Consolation de l'absence,* charmant intérieur de boudoir, par Delaunay. Très-belle épr. avant les armes et la lettre. 25 fr.

Le Nain (d'après).— *Fête bachique,* par Daullé. Acheté par M. Champfleury. 7 f. 50.

Lalonde. — *Anneaux de clefs,* verroux richement ornés. 6 p. 34 fr.

Ranson. — *Attributs et trophées de fleurs* disposés pour meubles en tapisserie. 6 p. 20e cahier. 27 fr. — *Petits cadres,* cartouches avec attributs. 6 p. 15e cahier, et un grand cadre. 7 p. 68 fr. — *Chiffres entrelacés et couronnés,* formes de fleurs. 1er cahier. 6 feuilles très-belles et rares. 28 fr.

Salembier. — *Cahier de frises* composées et gravées par lui. 6 feuilles à quatre motifs. 23 fr.

Ducerceau. — *Château d'Anet,* plan, coupe, élévation, et la *Fontaine de Diane.* 9 p. rares. 25 fr.— Nous prions le lecteur, pour se rendre compte de l'écart des ventes, de se reporter au prix des Ducerceau que nous avons cité récemment dans la vente Leber. — *La grande salle du château de Montargis.* Rare. 18 fr.

VENTES PROCHAINES

Nous sommes en mesure d'annoncer une nouvelle qui va causer le plus grand émoi dans le monde des amateurs. La vente de la collection du prince Soltikoff aura lieu cet hiver. L'époque n'est point encore fixée, mais les premiers mois de l'année prochaine verront se disperser au feu des enchères cette collection, qui renfermait entre autres les plus admirables spécimens de l'orfévrerie religieuse du moyen âge. On comprendra que nous ne pouvons entrer aujourd'hui dans aucun détail; mais la *Gazette des Beaux-Arts* tenait à honneur d'annoncer la première cette vente qui verra renouveler et peut-être surpasser les intelligentes folies qui ont retenti en Europe à la vente de la collection Rattier.

On prépare en ce moment le catalogue ou plutôt les catalogues de la collection Vallardi de Florence. Elle renferme des dessins intéressants, surtout de l'école italienne, un beau choix d'estampes et de tableaux que l'on nous affirme être d'une belle conservation et de toute authenticité.

Enfin la vente de l'atelier de Decamps est fixée décidément pour les 19 et 20 décembre. Elle ne se fera pas à la salle Drouot, mais bien dans le local de l'exposition du boulevard des Italiens. Les amateurs y trouveront de précieux croquis, des fusains d'une tournure magistrale, un *Moïse sauvé des eaux,* et une répétition, avec rehauts de pastel et quelques différences dans la composition, de cet héroïque *Josué,* qui appartient aujourd'hui à M. Alexis Ravenaz. Les tableaux sont au nombre de trente et quelques. Il y a des toiles très-avancées, *Job et ses amis, Polyphème, le Bon Samaritain,* etc.; d'autres sont complétement achevées. Parmi celles-ci, *l'Anesse de Balaam,* un *Boucher turc,* une *Sablonnière,* etc., etc. C'est l'événement de la saison, et tous les vrais amateurs viendront puiser à bonne source un souvenir authentique du grand coloriste.

PH. BURTY.

LIVRES D'ART

Le Lac, 16 *compositions et eaux-fortes par* M. Alexandre de Bar, *ornements en bistre de* M. H. Catenacci, *pour la poésie de* M. A. de Lamartine. — *Paris*, L. Curmer, *éditeur*, 1860. 1 *vol. demi-jésus, des presses de* M. J. Claye; *tirage à* 225 *exemplaires numérotés.*

« Il y a des sites, des climats, des saisons, des heures, des circonstances extérieures « tellement en harmonie avec certaines impressions du cœur, que la nature semble « faire partie de l'âme et l'âme de la nature, et que si vous séparez la scène du drame « et le drame de la scène, la scène se décolore et le sentiment s'évanouit... Les lieux « et les choses se tiennent par un lien intime, car la nature est une dans le cœur de « l'homme comme dans ses yeux. Nous sommes fils de la terre. C'est la même vie qui « coule dans sa séve et dans notre sang. Tout ce que la terre, notre mère, semble « éprouver et dire aux yeux dans ses formes, dans ses aspects, dans sa physionomie, « dans sa mélancolie ou dans sa splendeur, a son retentissement en nous. On ne peut « bien comprendre un sentiment que dans les lieux où il fut conçu. »

C'est par cette page que s'ouvre le *Raphaël* de M. A. de Lamartine, et c'est en la lisant que M. L. Curmer fut pris du désir de faire commenter par un artiste de ses amis, et pour lui seul, celle des premières méditations poétiques qui est intitulée *le Lac*. Déjà, un musicien, épris de la sonorité plaintive de ces strophes, avait tenté d'en cadencer l'harmonie et de leur imposer le rhythme absolu de la musique. Le succès de la mélodie de M. Niedermeyer fut immense, et quelque belle que fût déjà la méditation elle-même, elle emprunta une nouvelle grâce et comme une démarche nouvelle à ce vêtement qui l'enveloppait sans alourdir ses formes. A. de Musset lui-même rappelait ce rare bonheur d'une musique qui fait valoir un poëme, lorsqu'il écrivait au poëte :

..... Qui de nous, et de notre jeunesse,
Ne sait par cœur ce chant, des amants adoré,
Qu'un soir au bord du lac tu nous as soupiré ?

Seul, M. de Lamartine pensa que son idéal n'avait point été atteint : « J'ai entendu chanter cette romance, a-t-il écrit dans ses *Commentaires*, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre. Néanmoins, j'ai toujours pensé que la musique et la poésie se nuisaient en s'associant. Elles sont l'une et l'autre des actes complets : la musique porte en elle son sentiment, de beaux vers portent en eux leur mélodie. »

Ce que le musicien, et dans l'heure de l'inspiration la plus applaudie, n'avait pu réaliser, M. A. de Bar hésita longtemps à le tenter avec la seule aide du crayon. « Au « delà de ce bassin desséché, le mont du Chat, plus roide et plus âpre, plonge à pic ses « pieds de roche dans l'eau d'un lac plus bleu que le firmament où il plonge sa tête. Ce « lac est profondément encaissé du côté de la France. Du côté de la Savoie, au contraire, « il s'insinue sans obstacle dans des anses et dans de petits golfes, entre des coteaux « couverts de bois, de treillis, de vignes hautes, de figuiers; les arbres trempent leurs « feuilles dans ses eaux. » Tel était en quelques traits le croquis du paysage dans lequel il fallait préciser des points de vue.

M. Alexandre de Bar apporta à M. L. Curmer d'abord les cinq strophes qu'avait mises en musique M. Niedermeyer; mais, au lieu de dessins in-8°, c'étaient des fusains

grand in-4°. Puis on se demanda pourquoi les onze autres strophes ne seraient point traduites à leur tour sur le papier gris rehaussé de crayon blanc. Puis l'ouvrage achevé, et la poésie copiée en regard, M. L. Curmer fut comme pris de pudeur; il voulut convier le public à ce régal de curieux, et M. de Bar consentit à réduire ses compositions et à les graver lui-même à l'eau-forte.

Ce qui nous plaît dans la façon dont l'éditeur présente son livre splendide, c'est que l'éditeur a eu le bon goût de ne point prononcer le mot si impropre et si récent dans la langue française d'*illustration*. Eh quoi! vous *illustrez* Molière! vous *illustrez* Bernardin de Saint-Pierre! vous *illustrez* Lesage! Parce que vous avez dessiné une scène, croqué un paysage, répété en tête du volume un portrait banal et souvent apocryphe du grand écrivain, vous appelez cela avoir illustré son livre! Il faut au plus vite rayer ce mot du vocabulaire de la librairie.

M. A. de Bar a pris garde ne point tomber dans une traduction trop littérale du texte. M. de Lamartine précise rarement son dessin. Le plus grand charme de ses descriptions est le plus souvent dans les grands horizons qu'il ébauche avec des tons indécis. Les épithètes indiquent l'effet sans découper la silhouette, et atténuent le relief de la physionomie dans des contours volontairement estompés. M. A. de Bar a donc surtout demandé à la strophe son intention. Ses gravures pourraient se détacher du livre que l'on sentirait encore qu'elles ont été tracées sous la tiède inspiration d'un élégiaque.

Dans deux ou trois planches seulement, lorsque le poëte dit : « Regarde, je viens seul m'asseoir! » ou bien : « Des accents inconnus à la terre... » M. de Bar a introduit des personnages, et encore avec une sobriété extrême. Dans toutes ses autres compositions, ce sont les montagnes, les arbres sombres, les glaciers étincelants, la mer solennelle, les lacs reflétant l'azur, ou la cascade bondissant dans l'abîme, qui lui ont suffi pour remplir son cadre : « La réalité est toujours plus poétique que la fiction; car le grand poëte, c'est la Nature. »

Rien de plus difficile à décrire que des paysages, surtout quand ils n'ont de réalité que dans l'imagination de l'artiste; nous dirons donc seulement que le dessinateur a varié ses compositions avec soin : tantôt on aperçoit de fraîches prairies par-dessous l'arcade d'une grotte; tantôt une mer à peine calmée ballotte les débris d'un naufrage, ou bien encore les sapins s'étagent sur le flanc de la montagne jusqu'au pied du glacier.

Mais s'il faut entrer dans quelques détails, nous ajouterons que les fonds de ces paysages sont gravés avec une remarquable harmonie. Ils sont à la fois gris et colorés, et le soleil en détache les plans avec un rare bonheur. Les rochers sont écrits avec une entière certitude, et dans la dernière strophe, « que le vent qui gémit, le roseau qui soupire, » le vent courbe le panache des saules et les roseaux avec une fraîcheur pénétrante. Tout au plus reprocherons-nous au praticien d'avoir laissé crever sa planche à la morsure en quelques parties, et d'avoir employé pour les ciels et pour les eaux un procédé de roulette qui donne des tons quelquefois lourds et ternes.

M. L. Curmer n'a rien épargné pour piquer l'intérêt. Chaque strophe a été imprimée sur une feuille volante de papier de Chine en regard de l'eau-forte, entre deux ornements de M. H. Catenacci. Les vingt-cinq premiers exemplaires sont numérotés sur l'épreuve même. Enfin, chaque exemplaire est contenu dans un portefeuille élégamment relié.

Le *Lac* sera, sous le rapport de l'art, de la typographie et de la rareté, une des curiosités de notre époque, trop déshabituée des livres soignés. Nous sommes heureux de voir la nouvelle année s'ouvrir sous ce poétique patronage. PH. BURTY.

Dans sa séance du 24 novembre, l'Académie des Beaux-Arts avait à donner un successeur à M. Hersent. L'élection a été plus laborieuse qu'intelligente. Il y a eu douze tours de scrutin, presque autant que de candidats; mais, dès le premier tour, sur 37 votants, les voix se sont réparties sur dix d'entre eux seulement, savoir : M. Hesse, 9 voix; M. Lehmann, 6; M. Meissonier, 6; M. Signol, 5; M. Larivière, 3; M. Cabanel, 3; MM. Gérôme, Yvon, Rouget, Hébert, chacun 1 voix; 1 voix a été perdue. — Au 2e tour, MM. Hesse, 9 voix; Lehmann et Meissonier, chacun 7 voix; Signol, 6; Larivière et Cabanel, chacun 3; Yvon et Gérôme, chacun 1. — Au 3e tour, il ne restait plus que six candidats en ligne : MM. Hesse, 10 voix; Lehmann, 8; Signol et Meissonier, 6; Larivière, 4; Cabanel, 3. — Au 5e scrutin, 4 candidats : MM. Hesse, 11; Meissonier et Lehmann, 9; Signol, 8. — Au 8e scrutin, M. Meissonier avait 13 voix; M. Hesse, 12; M. Signol, 11; M. Lehmann n'en avait plus qu'une. — Au 11e scrutin, M. Signol avait 18 voix; M. Meissonier, 15, et M. Hesse, 4; mais la majorité absolue étant de 19, il a fallu procéder à un douzième scrutin, et 2 voix étant restées fidèles à M. Hesse, M. Signol a été élu par 22 voix contre 13, données à M. Meissonier.

Nous enregistrons sans commentaires ce regrettable résultat.

— M. L. Jouve vient d'ouvrir, au cours encyclopédique de M. Remy, rue Saint-Honoré, un cours spécial consacré aux arts. « Chercher les lois du goût et du beau, tracer l'origine des beaux-arts chez les principaux peuples, leur marche, leurs progrès, leur décadence, marquer leurs rapports avec la civilisation, raconter la vie des grands artistes, signaler dans l'originalité d'une création ce qui charme ou ce qui blesse, enfin déterminer les principes des systèmes et les caractères des diverses écoles, telle est l'idée fondamentale de ce cours. » Nous ne pouvons qu'applaudir à ce programme. Le cours de M. Jouve s'ouvrira le 10 décembre prochain, à deux heures et demie, et se continuera tous les lundis à la même heure, jusqu'à la fin de mai 1861.

— Une erreur s'est glissée dans l'article sur le *Pont au Change* publié dans notre avant-dernier numéro. Bien que nos lecteurs l'aient sans doute relevée d'eux-mêmes, nous croyons devoir la signaler pour éviter toute confusion. On lit page 158 : « Nous « sommes au bord de la rivière, au pied des maisons du quai Pelletier (aujourd'hui le « marché aux fleurs) qui ont été atteintes par l'incendie.... » Il faut lire : « Au pied des « maisons *de la rue Pelletière.* »

Chacun sait que le quai Pelletier, qui n'existait pas à l'époque de l'incendie du pont au Change, puisqu'il n'a été ouvert qu'en 1675 sous la prévôté de Claude *Le Pelletier,* se trouve sur la rive droite, entre le pont Notre-Dame et l'hôtel-de-ville. La rue *Pelletière* ou de la *Pelleterie,* condamnée en 1786 et en grande partie détruite en l'an VIII pour faire place au quai Desaix et au marché aux fleurs, s'étendait dans la cité parallèlement à la Seine, qu'elle longeait de si près que les maisons du côté nord avaient leur seconde façade donnant directement sur la rivière.

— M. Léopold Flameng a gravé pour le nouveau livre de M. Arsène Houssaye, *Princesses de comédie et Déesses d'opéra,* un frontispice représentant la Comédie, la Tragédie et la Danse. Cette eau-forte, très-terminée, est charmante d'invention, d'esprit et de grâce. Le portrait d'Adrienne Lecouvreur en médaillon est dessiné avec un très-vif sentiment de l'art et de la vérité.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : EDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

NOUVELLES RECHERCHES

SUR LA VIE ET L'ŒUVRE

DES FRÈRES LE NAIN

V

PORTRAITS

Jusqu'à présent les portraits peints par Le Nain se sont montrés si rares que je n'en ai vu qu'un, le *Cinq-Mars*, de la galerie du Palais-Royal, vendu aux enchères après la révolution de 1848. Et cependant que de portraits célèbres n'ont pas peints les Le Nain? La reine *Anne d'Autriche*, dont parle dom Leleu, le cardinal *Mazarin*, sont d'une authenticité incontestable. Je citerai tout à l'heure d'autres portraits; mais par ces trois noms : *Anne d'Autriche*, *Cinq-Mars*, *Mazarin*, on voit quel rang occupait à la cour le Le Nain portraitiste, et on peut affirmer qu'il ne peignit pas seulement ces trois illustres personnages.

Je m'occuperai d'abord du seul portrait que j'aie vu. Cinq-Mars est en grand habit de cour, dans son cabinet, frisé et parfumé, la figure insignifiante, ronde, jeune, sans caractère. Ce n'est pas le Cinq-Mars du roman, c'est un mignon peu propre à porter la belle cuirasse et le riche casque doré, placés par le peintre dans un coin du tableau. La main gauche appuyée sur la hanche, Cinq-Mars tient de la droite une longue canne. Cette main est dégantée pour montrer toute sa finesse un peu efféminée; mais dans la lithographie de Grévedon que j'ai sous les yeux, l'œil est attiré par l'énorme quantité de rubans, de broderies qui, partant du cou du portrait, courent le long du baudrier, dégagent la main par une manchette élégante, moins élégante encore que la broderie du col, et s'enroulent autour du haut-de-chausses pour se terminer en flots de dentelles au-dessus des longues bottes en cuir souple. En regardant

cette estampe on ne peut s'empêcher de penser aux mignons de Henri III; mais l'aspect de la peinture était tout autre, presque sévère par le ton verdâtre général qui est la *manière* de Le Nain. Une grande harmonie régnait sur cette toile, où, sur une tenture en forme de rideau de théâtre qui fuit vers le coin gauche du tableau et se drape du côté opposé, se détachait la tête du favori de Louis XIII, un peu *engoncé* dans ses ajustements et tout à fait contraire à l'allure provoquante et dégagée des mousquetaires d'opéra-comique. Faut-il s'en prendre à l'accent un peu pesant du peintre, ou à l'amoncellement des broderies du grand col dans lequel la tête ne pouvait se mouvoir en toute liberté?

Je crois ce portrait d'une absolue réalité, tout en faisant la part de ce que le peintre a pu y apporter d'immobilité, et le personnage qui pose, de fatigue. Les Le Nain ne sont pas connus par des personnages fort mouvementés; mais je ne suis pas de ceux qui regrettent le passé parce qu'ils ont l'imagination pourrie de romans et de coulisses. Nos costumes modernes valent les costumes anciens; ils sont plus commodes, et je ne gémis pas en parlant de la perruque disparue de Louis XIV. Les portraits théâtrals de Largillière et de Rigaud ne me trompent pas avec leurs manteaux de convention, et ce n'est pas chez eux que je vais voir comment on s'habillait. *Holbein* seul me montre comment étaient gênées dans leurs collets empesés les femmes de son époque, et c'est à Le Nain, et non pas aux acteurs de l'Ambigu et aux imaginations de M. Dumas père, que je demande combien était embarrassé dans ses dentelles un favori de Louis XIII.

Les seuls meurtres de la révolution de 1848 consistèrent dans l'éventrement à coups de baïonnette de la galerie du Palais-Royal, une assez médiocre collection. *Cinq-Mars* ne fut pas plus épargné que les autres tableaux; il reçut des coups de baïonnette dans ses riches habits; mais une réparation intelligente lui permit de reparaître, couvert de cicatrices, à l'hôtel de la rue des Jeûneurs, où il fut vendu, si je ne me trompe, au banquier Sellières, qui doit le posséder encore.

Je trouve dans mes notes, à propos de cette vente, une citation dont j'ai oublié d'indiquer la provenance et la signature, et que je citerai quoiqu'elle me semble singulière :

« Le *Cinq-Mars* des frères Le Nain a été payé 960 francs. Le Louvre, qui ne possède qu'un ouvrage authentique de ces deux peintres, collaborateurs assidus, eût dû acquérir ce *Cinq-Mars*, auquel s'attache une particularité peu connue : c'est que ce portrait fut copié sur un pastel du roi Louis XIII, qui avait reproduit les traits de son favori sous la direction de Vouet, son maître de dessin. »

Ce qui me met en garde contre l'auteur de cette note, c'est son affirmation que le Louvre ne possède qu'*un* tableau authentique des Le Nain, quand il y a dans les galeries françaises trois tableaux de genre et un tableau religieux. Après avoir examiné attentivement l'important portrait de Cinq-Mars, de grandeur naturelle, il me semble difficile qu'il ait été peint d'après un pastel, quoiqu'il soit vrai que Louis XIII ait crayonné.

Un autre portrait incontestable de Le Nain est celui du cardinal Mazarin dont parle Scudéry, qui, à l'imitation du cavalier Marini, s'était monté une galerie fictive de tableaux qui servaient de prétexte à des louanges. Dans le «*Cabinet de M. de Scudéry, gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde* (1re partie. Paris, Augustin Courbé, 1646, in-4°), au-dessous du « portrait de monseigneur le cardinal de Mazarin, fait par Le Nain, » Scudéry a inscrit ces vers courtisanesques :

« Rome, si les héros que tu mis dans les cieux
Au nombre de tes dieux,
Avoient les qualitez de cet excellent Homme,
Je te pardonne, Rome :
Car nul si bien que luy d'entre tous les mortels
N'est digne des autels. »

En 1646, Scudéry n'eût pas attribué à Le Nain le portrait de Mazarin d'un autre peintre. Aussi la note suivante, tirée de la *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture, par feu M. Guérin, secrétaire perpétuel de ladite Académie* (Paris, 1715), est-elle intéressante en ce qu'elle ajoute quelques détails sur le portrait disparu :

« *Tableau de* 2 *pieds* 1/2 *de haut sur* 2 *pieds.* Portrait de M. le cardinal Mazarin, premier protecteur de l'Académie. On a déjà dit que ce fut M. le chancelier Séguier qui conseilla à l'Académie de déférer cette qualité à Son Éminence, qui l'agréa, comme il paroît, par les lettres patentes du mois de janvier 1655, et que cette démarche concilia à la Compagnie toute la faveur et les bonnes grâces du premier ministre.

« Ce tableau est de la main d'un des Messieurs Le Nain frères, qui se proposoient d'être du nombre de ceux qui devoient commencer l'établissement de l'Académie, s'ils n'avoient été surpris par la mort au commencement de l'année 1648. »

Guérin avait vu le portrait en 1715, puisqu'il donnait la mesure de la toile [1] ; mais il ne paraît pas avoir connu les registres de l'Académie

1. Je trouve dans une autre note que ce portrait était ovale.

dont il était le secrétaire. Autrement il n'eût pas écrit que les Le Nain se *proposoient* d'entrer à l'Académie, puisqu'il est prouvé aujourd'hui qu'ils en firent partie.

Tels sont les deux portraits absolument authentiques de Le Nain. Dom Leleu, qui parle de celui de la reine Anne d'Autriche, n'a écrit ses Mémoires sur Laon qu'au XVIIIe siècle, à une époque où la tradition était déjà venue s'emparer de la mémoire des peintres laonnois et où ce qui touche à leurs œuvres semblait aussi difficile à préciser que leur vie elle-même.

Le catalogue du musée d'Avignon porte :

« LE NAIN (les frères).

« N° 157. Portrait de la marquise de Forbin, abbesse d'un couvent de religieuses en Provence, à l'âge de 84 ans.

« On lit dans un coin du tableau : ÆT. SVÆ. 84 A° 1644

« *Le Nain f^it.*

« Haut., 0,74 ; larg., 0,57.

« Donné par M. Peyre, d'Avignon, en 1838. »

N'ayant pas vu ce portrait, je me suis adressé à M. Clément de Ris, qui a bien voulu détacher cet extrait du second volume de ses *Musées de province*, sous presse :

« Voici une véritable œuvre d'art, un tableau que le Louvre serait jaloux de posséder et qui réunit l'intérêt historique à l'intérêt artistique. C'est un portrait grand comme nature et vu à mi-corps, d'une vieille religieuse, *la Marquise de Forbin,* prétend le livret. Elle se présente de face, les mains croisées sur la poitrine, la tête couverte d'une capeline noire pareille à la robe sur laquelle retombe un grand col à deux pointes, blanc ainsi que les manches de la robe. Ce n'est pas l'attrait qui distingue cette figure, mais la façon franche, austère et un peu brutale dont elle est rendue. L'artiste n'a pas tenté d'esquiver les difficultés : il s'est mis en présence de son modèle, et l'a peint tel qu'il était, dans sa sévère vérité, sans subterfuge et sans idéal. La couleur n'a ni éclat ni rayonnement, elle est terne et dure, mais solide et nullement désharmonieuse. Je la comparerais à celle de Philippe de Champaigne dans ses portraits jansénistes, avec la vigueur de touche en plus. C'est donc un portrait fort remarquable, et qui reste gravé dans la mémoire.

« Voilà pour l'intérêt artistique. Voici où l'intérêt historique commence. Le tableau porte en haut, à droite, la signature suivante :

ÆT. SVÆ. 84 A° 1644

Le Nain f^it.

« C'est donc une œuvre de plus à ajouter à celles existant déjà des trois frères Le Nain : Louis, Anthoine et Mathieu. Mais auquel des trois faut-il en faire honneur ? La

question est insoluble; et cette signature d'un Le Nain, la seconde connue[1], au lieu d'éclaircir la question, ne fait, par l'absence d'une initiale indiquant le prénom, que l'embrouiller encore. L'on sait par dom Grenier, dans son *Histoire de Picardie,* que Louis, qui paraît avoir été l'aîné, faisait des portraits en buste.

« Le tableau d'Avignon est-il de lui? Toute la question est là, et l'on comprend que si elle parvient jamais à s'élucider, les attributions si confuses des Le Nain s'éclairciront singulièrement. Ce qui jusqu'à présent est acquis, c'est que *la Marquise de Forbin* est un fort beau portrait et l'œuvre capitale du musée. »

M. Paul Mantz, qui a vu également ce portrait, m'écrit de son côté avec encore plus d'autorité :

« Vous pouvez hardiment signaler le portrait de cette vieille religieuse comme une des meilleures peintures de Le Nain. C'est une œuvre grave, austère, un peu triste. Les chairs sont blanches, les vêtements noirs, et Le Nain a tiré tout le parti possible de ce contraste. Peinture très-ferme d'ailleurs, très-soignée, très-préoccupée du caractère individuel du modèle. Au milieu de cette face pâle, les yeux ont beaucoup de vie et d'accent. Et puis ce portrait est admirablement simple; pas de composition, pas de système, pas de manière. Le Nain croyait, comme vous, que la vérité est une poésie. »

Je n'ai pas besoin d'insister sur la valeur de ces attestations : les noms des deux collaborateurs de la *Gazette des Beaux-Arts,* leur vie consacrée à la recherche de documents positifs, l'analogie de leur sentiment, qu'il est curieux de mettre en regard, montrent combien, après les recherches actuelles, la peinture en France sera un jour facile à étudier.

Dans les nombreux catalogues que j'ai dépouillés, je ne retrouve guère que des têtes d'études : *Jeune Hollandais, Tête de Femme, Portrait d'un jeune Garçon,* qui peuvent être de Le Nain, les experts Lebrun et Paillet étant de ceux qui ont le mieux connu le maître. En 1806, Lebrun mettait en vente *le Portrait d'un Cardinal;* mais à cette époque les études historiques étaient assez avancées pour qu'un expert tel que Lebrun ne se fût pas trompé si ce portrait avait eu quelque ressemblance avec le Mazarin.

Par la vente importante de M. Craufurd, je retrouve la provenance du *Cinq-Mars* de la galerie du duc d'Orléans.

Que sont devenus les portraits d'Antoine Coiffier d'Effiat, père de Cinq-Mars, et le portrait du marquis de Puysieulx, secrétaire d'État sous Louis XIII, qui accompagnaient le Cinq-Mars à la même vente? Par l'authenticité de l'un on peut juger de l'authenticité des autres. Les Anglais

1. On connaît trois signatures. La première est celle du tableau appartenant à M. le docteur Lacaze, et représentant des *Buveurs rustiques.* Il est signé *Le Nain pinxit. An 1649.* M. Clément de Ris oublie que M. Charles Blanc a donné une signature fac-simile, d'après le *Corps de garde,* dans son *Histoire des peintres.*

sont plus difficiles que nous en collections historiques. Mettre en vente publique deux portraits faussement attribués à un maître, en regard d'un très-authentique, me paraît difficile, surtout quand on a affaire à un peintre aussi accentué que Le Nain. Les deux personnages sont bien de l'époque; l'un est le proche parent de Cinq-Mars. Le Nain a peint le fils; il semble tout naturel qu'il ait peint le père.

A côté des portraits de la reine Anne d'Autriche, du cardinal Mazarin, de Cinq-Mars, de la marquise de Forbin, on peut presque ranger ceux du maréchal Coiffier d'Effiat et du marquis de Puysieulx, en en regrettant la disparition.

Quant au portrait de Dufresny, faisant partie de la collection du duc de Sutherland, jamais Le Nain n'a pu peindre cet auteur dramatique, à moins qu'il n'ait été chargé par ses parents de le peindre en nourrice. Dufresny est né à Paris en 1648, date à peu près certaine de la mort de deux des frères Le Nain.

Douze ans de recherches, deux ou trois mille catalogues fouillés n'ont pas amené d'autres résultats sérieux que la confirmation du portrait de Cinq-Mars et de celui de la marquise de Forbin, les seuls portraits de Le Nain qu'on connaisse; mais il est démontré qu'il peignit des personnes considérables de la cour et de la noblesse.

VI

TABLEAUX D'ÉGLISE

Les tableaux d'église de Le Nain sont aussi rares que ses portraits. On ne connaît à Paris que deux toiles religieuses. La première est *la Crèche*, du musée du Louvre; la seconde, *la Nativité de la Vierge*, de Saint-Étienne-du-Mont.

J'ai cité le passage de Sauval relatif à la voûte de *la Chapelle de la Vierge*, peinte par les Le Nain à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, où l'un d'eux, reçu maître peintre, avait sans doute ainsi acquitté son droit de maîtrise par le don de cette peinture.

D'après les deux tableaux d'église de Le Nain qu'on voit à Paris, on peut préjuger que ces toiles décoratives étaient d'une certaine dimension. *La Crèche* du Louvre a 2^{m}86 de hauteur sur 1^{m}39 de largeur; celle de Saint-Étienne-du-Mont est de la même taille. La première impression qu'on reçoit en regardant *la Crèche* de la Galerie française (n° 374 du

Gazette des Beaux-Arts

Imp. d'Art

catal.) est celle que produit une peinture simple, un peu dure d'abord, dont les gris alternent avec les tons verdâtres. Deux figures sont vulgaires : la Vierge (dont la figure me semble restaurée, quoique je n'ose l'affirmer, le tableau étant placé très-haut); une autre figure d'homme à manteau jaune est également sans accent; mais il faut citer sainte Élisabeth agenouillée devant l'enfant Jésus, saint Joseph appuyé sur un bâton, un jeune berger levant la tête vers les anges du haut de la toile, et surtout une ravissante figure de jeune fille dans le coin du tableau, à gauche, qui semble un portrait. Les têtes d'anges dans les nuages sont peintes plus largement, à la flamande. En regardant cette toile, je songe au Valentin, à Caravage avec moins de brutalité et plus d'assoupissement dans le ton. Par extraordinaire Le Nain, en peignant *la Crèche*, a sacrifié par endroits au style du temps : les plis de la robe de la Vierge, d'un soyeux un peu métallique, sont contournés et cassés.

Le tableau qui se voit dans une chapelle de l'église Saint-Étienne-du-Mont est de beaucoup supérieur à celui du Louvre. Plus monté en ton, d'une harmonie moins lourde, si certaines draperies malencontreuses, d'un rouge brique, ne tiraient l'œil tout d'abord, cette toile pourrait être mise à côté des maîtres de second ordre de l'Espagne et des Flandres. Ainsi que dans *la Crèche* de la Galerie française, des anges perdus dans les nuages lancent des rayonnements sur la Vierge, assise au milieu du tableau et occupée à changer les layettes de l'enfant Jésus. Un homme à cheveux gris et à barbe blanche (sans doute saint Joseph) regarde l'enfant d'un œil attendri. Trois anges occupent le second plan, l'un préoccupé par cette scène d'intérieur, l'autre qui montre le ciel du doigt, et le troisième, du côté opposé, qui, près du manteau d'une haute cheminée, fait chauffer un linge destiné à l'enfant Jésus. Par sa conception et les anges emplumés dans une chaumière, ce tableau me rappelle la fameuse *Cuisine des Anges*, de Murillo, et en même temps il y a quelques analogies dans la couleur[1] avec certaines toiles de l'illustre peintre de Séville, quoique le pinceau de Le Nain, en tant que peintre de tableaux religieux, soit loin de la coquetterie et du brillant de Murillo. *La Crèche* de Saint-Étienne-du-Mont n'est pas sans quelques rapports, pour le ton général, avec le fameux *Corps de garde* de M. de Pastoret. Le berceau du premier plan, la lueur du foyer, certaines figures d'anges sont peintes dans la même gamme large et puissante. Les types des deux tableaux religieux sont plutôt terrestres que séraphiques. La Vierge de Saint-Étienne-du-

1. M. Villot a dit justement des Le Nain « qu'ils offrent une espèce de reflet de l'école espagnole. »

Mont ressemble au charmant profil que je signalais comme un portrait dans *la Cène* du Louvre. Si l'ange qui fait chauffer les langes est l'ange de tradition (joufflu, rosé, un peu à la Rubens), il en est trois autres plus français, un qu'on ne voit pas tout d'abord, perdu dans le clair-obscur produit par le rapprochement de la Vierge et de saint Joseph; mais j'admire surtout un ange blond levant le bras vers le ciel, qui est le type du plus charmant gamin parisien, un peu maigre, les cheveux emmêlés.

Quoique ces deux peintures religieuses ne jouent pas un rôle principal dans l'œuvre des Le Nain, elles n'en présentent pas moins un caractère tout particulier qui les distingue des tableaux d'église de la même époque. En les observant de près, les deux toiles ont le privilége d'évoquer à l'esprit le souvenir de grands maîtres, et si la composition n'offre rien de saillant qu'une certaine simplicité (bien éloignée, il est vrai, de la naïveté des scènes rustiques), quelques morceaux pris isolément ainsi que quelques têtes sont d'un peintre hors du commun.

La Nativité, de Le Nain (haut., 2m20, larg., 1m45), fut donnée à l'église Saint-Étienne-du-Mont par Napoléon. Un rédacteur du *Magasin pittoresque* (année 1859), dans un article sur les œuvres d'art de cette église, a dit :

« *La Nativité du Christ*, par Le Nain, ou par les frères Le Nain, comme on dit, ces grands artistes dont l'histoire de notre peinture sait si peu de chose, décore l'autel de la chapelle du fond : la Vierge y est servie par des anges d'une beauté et d'une grâce exquises; la couleur de ce joli tableau est aussi vigoureuse et plus délicate, ce me semble, que celle de *l'Adoration des Bergers*, au Louvre. »

Dans la *Description historique des curiosités des églises de Paris*, par M. C. P. G. (Gueffier), Paris, C. P. Gueffier père, libraire, 1763, in-12, l'auteur cite, dans la chapelle de Saint-Jacques et Saint-Philippe, le tableau de l'autel représentant un *Crucifix*, peint en 1646 par Le Nain.

On trouve la désignation d'un *Calvaire*, de Le Nain, à Notre-Dame, dans le « Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux réunis au dépôt national des monuments français, par Alex. Lenoir, conservateur dudit dépôt, adressé au comité d'instruction publique le 11 vendémiaire an III. Tableaux et objets d'art réunis pour le muséum du Louvre, du 6 nivôse 1793, an II de la République. »

Jadis se remarquaient dans diverses églises d'autres tableaux religieux du même maître :

A Saint-Laurent, *la Visitation* (haut., 2m76, long., 1m38); *la Présentation au Temple* (haut., 2m76, larg., 1m38).

La Vierge et ses Adorateurs, à Saint-Nicolas-des-Champs, rue Saint-Martin.

Que sont devenus tous ces tableaux? M. Lavallée a donné de leur disparition une raison dont je le laisse garant :

« Plusieurs églises de Paris possédaient autrefois des tableaux des frères Le Nain; mais malheureusement la plupart ont péri lorsqu'on a voulu les restaurer, parce que ces artistes étaient dans l'usage de peindre sur des impressions de glaise, et que leurs couleurs peu empâtées, surtout dans leurs derniers temps, s'enlevaient comme si elles eussent été détrempées, » dit M. Joseph Lavallée dans *la Galerie du musée Napoléon*, publiée par Filhol; Paris, 1808. Je ne sais ce que M. Lavallée entend par peindre « sur des impressions de glaise; » pour ce qui touche plus particulièrement Le Nain, j'ai pu m'assurer du contraire à Saint-Étienne-du-Mont où on restaure à l'heure qu'il est, avec mille précautions, *la Nativité*, qu'un prêtre trop rigoriste avait jadis couvrir de voiles prudents pour cacher la poitrine de la Vierge donnant à teter à l'enfant Jésus. J'ai vu le tableau de près. Le Nain peignait en coloriste, sur un fond gris argentin qui lui donne tout d'abord une harmonie précieuse, et il se garde bien d'employer cette singulière « terre glaise » qui, m'assure le restaurateur, n'a servi à aucun peintre.

Je trouve quelques tableaux religieux signalés dans des catalogues de musées de province :

L'archange Saint-Michel faisant hommage à la Vierge de ses armes fut donné à Nevers le 26 mai 1812 (haut., 8 pieds, larg., 4 p. 6 pouces).

Le Catalogue du musée d'Épinal contient cette description :

« Le Nain (Louis), mort à Laon, lieu de sa naissance, en 1648.

« 71. *Le Déluge*.

« Ce tableau, dit le rédacteur du livret, a été tellement défiguré par des restaurations, qu'il en est méconnaissable. »

Larg., 0m 52, haut., 0m 37.

Enfin M. Victor Pavie, dans un article sur le musée d'Angers (L'*Artiste*, 15 mai 1847), disait : « L'*Artiste*, dans sa croisade de réhabilitation de l'École française, se ferait fort à bon droit de *la Nativité* des Le Nain, ces frères sombres et lumineux dont Eugène Delacroix[1] n'a pas dédaigné l'étude. Le groupe mystérieux sur lequel se concentre tout le rayonnement de cette scène nocturne a les reflets d'argent de Murillo. »

Ce tableau avait déjà été décrit d'une manière plus explicite par

1. J'ai vu en effet chez M. Eugène Delacroix une copie de *la Forge*, faite par lui dans sa jeunesse.

Joseph Marchand, dans la *Nouvelle Notice des tableaux du Muséum de l'école centrale du département de Maine-et-Loire*. Angers (sans date) :

« Nain (Louis et Antoine Le) frères, nés à Laon, morts en 1648.

« N° 81. *La Nativité*.

« Haut., 1 pied 6 pouces 1/2, larg., 4 pieds 10 pouces 3/4.

« La sainte Vierge, à l'entrée d'une étable, reçoit les bergers, qui, attirés par la nouvelle de la naissance de Jésus, viennent lui rendre hommage et lui offrent des présents. La plupart sont à genoux, et adorent le nouveau-né. Dans la partie la plus élevée, des anges se réjouissent de sa venue et chantent ses louanges.

« L'effet sombre de ce tableau, dont toute la lumière est fixée sur le groupe de figures entourant le petit Jésus, donne à cette composition tout l'air mystérieux qui convient à ce sujet[1]. »

M. Villot n'a pu que résumer, dans sa Notice des tableaux de l'École française (1855), les documents de dom Grenier, retrouvés par moi en 1850. Il décrit ainsi *la Crèche* qu'on voit au Louvre :

« 374. *La Crèche*.

« Haut., 2m 84, larg., 1m 39.— Fig. de gr. nat.

« A droite et devant saint Joseph, debout, appuyé sur un bâton, la Vierge, de profil et agenouillée, va couvrir d'un voile l'enfant Jésus couché sur de la paille, dans une crèche. Au milieu sainte Élisabeth, à genoux, les mains jointes, en adoration. A gauche, également agenouillé, un berger vu de profil tenant un long bâton. Derrière lui une femme debout, un berger qui se retourne et lève la tête vers le ciel, où l'on voit sur des nuages quatre anges, dont un tient une banderole sur laquelle on lit : *Ecce agnus Dei*.

« Musée Napoléon. »

Il est facile de s'expliquer la rareté des peintures religieuses de Le Nain par les excès de ceux qui, en des temps de troubles, détruisirent nombre de toiles précieuses; mais il est maintenant clairement démontré que les Le Nain peignirent nombre de toiles religieuses.

« Ce furent sans doute Barofio et sa bande ignoble qui *imprégnèrent de couleur* ou brûlèrent quelques toiles des Le Nain, qui, depuis plus de cent ans, faisaient la gloire de deux ou trois des églises semées par leur ville natale, Saint-Remy-Place et les Cordeliers, » dit M. Éd. Fleury dans sa brochure de *Vandales et iconoclastes*. (Laon, 1849, in-8°.)

Il en est des objets d'art comme des hommes : l'incendie, les révolutions, le temps, l'humidité, la poussière, les détruisent peu à peu. Ils

1. J'ai cherché vainement cette année *la Nativité* au musée d'Angers.

sont condamnés fatalement à disparaître. Où trouver des musées assez grands pour contenir tout ce qui sort de la main des hommes?

VII

CONCLUSION

Arrivé à la fin de cette Étude, je me demande ce qui a donné l'importance actuelle à l'œuvre des Le Nain, et je ne la trouve que dans la puissance de la réalité. Ils n'ont pas le charme, ils méprisent l'arrangement, ils s'écartent de toutes les règles prescrites, ils sont maladroits dans le ton comme dans la composition. Pourquoi s'inquiète-t-on d'eux aujourd'hui? pourquoi les cite-t-on en tête des peintres de l'École française? La mode n'y est pour rien. Nous en sommes encore, en peinture, à Louis XV; le XVIIIe siècle est toujours en hausse, les amateurs couvrent d'or le moindre crayon de Watteau, et l'austérité des Le Nain est en sens contraire de ces galantes productions.

J'ai dit l'*austérité*, et je tiens à ce mot. Les Le Nain, dans leurs scènes rustiques, ont l'austérité de Poussin dans ses grandes compositions. Elle n'est pas la même, elle part du même principe. Il y a eu à cette époque une race de peintres *croyants*, à la tête desquels je mets Philippe de Champaigne. Celui-ci est le peintre des pâleurs du cloître; il en connaît les amertumes et les extases; il a fait passer sur la toile la force et la grandeur de Port-Royal; celui-là a traité les paysans avec la même religion; il les a vus aussi pensifs, aussi graves, aussi simples, aussi mélancoliques.

La belle chose qu'un artiste qui a la croyance en son sujet, qui le respecte et qui l'aime! Mais combien est rare cette croyance! Tout, dans la nature et dans l'humanité, devient important, et pour celui qui le montre et pour celui qui regarde, un prince et un mendiant, un pape et un ivrogne, un arbre et un buisson, un chien et une goutte d'eau sur une feuille de rose. Par le fait seul qu'il y a eu conviction dans l'esprit de l'artiste, le spectateur ressent une vive et durable impression.

On peut ne pas goûter la peinture des Le Nain; je crois pouvoir affirmer que tout œil a été comme tiré par cette singulière peinture, fût-elle placée à côté d'un chef-d'œuvre de premier ordre.

Ils ont répété à satiété leurs compositions, leurs figures; qu'importe? Dans chacune de ces scènes rustiques apparaît l'âme du peintre, son

amour pour la campagne, son affection pour le paysan, sa tendresse pour le foyer domestique, les petits enfants. On a été fort loin aujourd'hui dans ces sortes d'inductions; on a voulu voir ce qui se cachait sous la peinture, comme on a lu entre les lignes des écrivains. Cette méthode offre d'excellents résultats, appliquée avec discrétion; elle est excellente surtout, appliquée aux personnages curieux de la littérature, des sciences, des arts, de la politique, qui ont fermé leurs portes à la biographie, se sont renfermés toute leur vie dans de nombreux travaux, et n'ont pas trouvé de leur vivant des écrivains complaisants. J'ai cru devoir m'en servir pour les Le Nain, ces modestes artistes dont la vie ne peut être expliquée que par leur œuvre. Qu'ils soient trois ou quatre frères, les archivistes le découvriront peut-être un jour. Comment ils travaillaient? C'est ce qu'il est difficile de démêler. Où ils ont vécu? où ils sont enterrés? Je laisse maintenant ces trouvailles à d'autres. Mais ce qui ne sera jamais démenti, c'est qu'ils étaient pleins de compassion pour les pauvres, qu'ils aimaient mieux les peindre que les puissants, qu'ils avaient pour les champs et les campagnards les aspirations de La Bruyère, qu'ils croyaient en leur art, qu'ils l'ont pratiqué avec conviction, qu'ils n'ont pas craint la *bassesse* du sujet, qu'ils ont trouvé l'homme en guenilles plus intéressant que les gens de cour avec leurs broderies, qu'ils ont obéi au sentiment intérieur qui les poussait, qu'ils ont fui l'enseignement académique pour mieux faire passer sur la toile leurs sensations; enfin, parce qu'ils ont été simples et naturels, après deux siècles ils sont restés et seront toujours trois grands peintres, les frères Le Nain.

CHAMPFLEURY.

LES

ILLUSTRATIONS DU TOUR DU MONDE[1]

Le Français est le moins voyageur de tous les peuples. Il nous souvient d'avoir rencontré aux cataractes du Nil une Anglaise de soixante-dix ans qui remontait le fleuve avec son frère aîné et son mari. Peu de jours avant, on avait vu passer une dame allemande qui conduit chaque année son fils à Kartoûm, comme on va à Nice pour la saison d'hiver. A Damas, le consul de France nous détourna de pousser jusqu'aux ruines de Palmyre, et cependant une jeune miss venait de tenter cette périlleuse excursion en compagnie de sa femme de chambre, au milieu d'une horde de Bédouins. En Égypte et en Orient vous vous heurtez à tout instant contre des fils de famille américains, qui énumèrent sur leurs doigts les pays qu'il leur reste à visiter. Ils ont commencé par la Chine, ils finissent par la Belgique. Le Français n'a pas ces ardeurs cosmopolites. Les plus hardis vont jusqu'aux Pyrénées et sont tout étonnés d'y trouver des touristes qui leur parlent des Cordillères ou de l'Himalaya. La plupart se contentent du Voyage autour de ma chambre.

Nous aimons le spectacle dans un fauteuil. Nous voulons aussi voyager les pieds sur les chenets, un livre à la main. Encore faut-il que ce livre ne soit point trop gros, ni trop savant, ni trop long, ni trop complet, ni trop spécial. L'aspect seul de la *Bibliothèque des voyages* nous fait bâiller. A l'idée d'ouvrir un volume de l'*Expédition d'Égypte*, nous frissonnons d'effroi. Savons-nous seulement le titre de ces admirables ouvrages publiés depuis un siècle en Angleterre qu'ont illustrés des artistes de premier ordre? Qu'un journal à images s'avise de reproduire quelqu'une de ces planches splendides, vieille de cinquante ans, nous croyons à une révélation et nous regardons comme inédit un monument

1. Nouveau journal des voyages, publié sous la direction de M. Édouard Charton et illustré par nos plus célèbres artistes. — Paris, Hachette, 1860. Tomes I et II.

qui a eu le temps d'être découvert deux ou trois fois et deux ou trois fois enfoui.

Cette ignorance toute française, dont plusieurs tirent vanité, n'a pas de plus rude ennemi que la maison Hachette. C'est elle qui a transformé les chemins de fer en salons de lecture. De sa forteresse de la rue Pierre-Sarrazin, d'où sont sortis tant d'*Epitome* et de *Selectæ*, effrois d'un autre âge, elle tire à boulet rouge sur l'esprit casanier du siècle. Aux rudiments ont succédé les relations de voyages; aux éditions latines et grecques la *Grèce contemporaine*, le *Voyage d'une femme au Spitzberg*, le *Voyage aux Pyrénées* de M. Taine, et ces *Guides* sans nombre qui prennent le touriste par la main sur les bords de la Seine et l'accompagnent à travers l'isthme de Panama, aux rives de l'Orégon ou dans les *placers* de l'Australie. La librairie Hachette ne pouvait s'arrêter en si bonne voie. Depuis le commencement de cette année elle a entrepris le *Tour du Monde*.

Le *Tour du Monde* est à la fois une collection des récits de voyages les plus récents, traduits de toutes les langues, et un journal des explorations contemporaines. On éprouve en feuilletant ces deux volumes un saisissement vertigineux. Chaque page est un pont jeté entre les contrées les plus disparates. On passe avec la rapidité du vol de l'oiseau du sommet du Gaurisankar, la plus haute montagne du globe, au port de Zanzibar; et du milieu des glaces où s'est perdu sir John Franklin, on se trouve transporté devant un volcan de Java. Car le désordre le plus heureux et le mieux calculé confond pêle-mêle tous les pays, tous les peuples qui grelottent ou qui rôtissent sous le soleil. Vienne maintenant le classique bourgeois du Voyage à Dieppe, on l'entraîne éperdu à travers les déserts, les pampas, les banquises, les pitons, les lacs, les cataractes et les océans.

Cette caravane des plus hardis pionniers du monde moderne a pris pour guide et pour pilote M. Édouard Charton. C'était le sûr moyen d'arriver au succès. M. Charton, on le sait, est l'heureux fondateur du *Magasin pittoresque*, cette encyclopédie populaire qui a inauguré chez nous l'enseignement par les images. Combien de gens, aveugles volontaires, à qui ce livre a appris à voir! En vendant pour deux sous les reproductions des chefs-d'œuvre de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, de l'orfévrerie, en un mot de tous les arts du dessin, M. Charton a rendu aux beaux-arts un service qu'on peut à peine apprécier aujourd'hui. Il a ouvert à tous ce domaine accessible seulement jusqu'alors aux deux catégories des riches de la terre, les riches de temps et les riches d'argent. Il a fait faire à la gravure sur bois en vingt-cinq

LES MILLE ILES, DESSIN DE M. PAUL HUET

ans plus de progrès qu'elle n'en avait su faire en deux siècles. On s'en aperçoit en feuilletant les deux volumes du *Tour du Monde*. Des illustrations sur bois en décorent toutes les pages. La plupart seraient des merveilles pour des yeux moins blasés que les nôtres. L'hivernage de *l'Érèbe* et de *la Terreur* dans les glaces du pôle, la *Cascade du Rjukandfoss*, les couvents du mont Athos, la vue de Pont-en-Royans montrent à quel point de perfection est arrivé ce procédé de la gravure sur bois que l'on regardait, il n'y a pas un siècle, comme moins délicat que la gravure sur cuivre. Il est très-juste de dire au contraire que le bois se prête infiniment mieux que le cuivre aux travaux souples et délicats, aux effets veloutés qu'exige la reproduction du paysage.

L'aspect de ces planches, exécutées le plus souvent d'après des vues photographiques, provoque des réflexions singulières. A l'apparition de la photographie, quelques esprits timides ont pu croire un moment que c'en était fait de la gravure. Ce qui se passe aujourd'hui doit les rassurer. La photographie tend de plus en plus à prendre le vrai rang qu'elle doit occuper dans la hiérarchie des moyens mécaniques mis au service des arts du dessin. Il n'est plus permis de confondre l'opération photographique, moyen puissant et prodigieux, avec son résultat qui ne mérite jamais le nom d'œuvre d'art. Employée seule, la photographie s'est toujours trouvée au-dessous de ce qu'on attendait d'elle. Un exemple suffira. Quand M. Maxime Du Camp a publié son charmant volume, *le Nil*, il a édité en même temps cent vues photographiques recueillies à grands frais en Égypte et en Nubie. Cette collection se vendait cinq cents francs. Cent gravures sur bois exécutées d'après ces vues se seraient à peine vendues vingt-cinq, et, on peut le dire hardiment, pas une des cent vues photographiques n'aurait eu la valeur d'art du plus petit des bois exécutés d'après elles. En vain les Baldus et les Bisson réunissent en suites nombreuses les paysages et les monuments de l'Europe et de l'Asie, leur travail, au point de vue de l'art, demeure stérile, si la gravure ne s'empare pas des documents qu'ils lui fournissent; et, si elle s'en empare, la perfection naturaliste du modèle, en même temps qu'elle facilite le rendu du détail, impose au graveur une telle précision et un tel fini d'exécution, qu'il arrive sans peine à une perfection supérieure. De là ce résultat étrange qu'il faut saluer avec joie : chaque progrès de la photographie est dépassé par un progrès plus grand de la gravure. La photographie devient pour l'art du graveur une mine inépuisable, un auxiliaire commode, un procédé qui met la réalité sous sa main; réduite à elle-même, elle n'est que le plus précis, mais le plus fugitif des documents. Il semble que la Providence ait voulu marquer la différence

JUIVE DE SALONIQUE

Dessin de M. Bida.

essentielle, radicale, de ces deux interprètes du vrai, en accordant à la gravure la durée qu'elle refuse à la photographie.

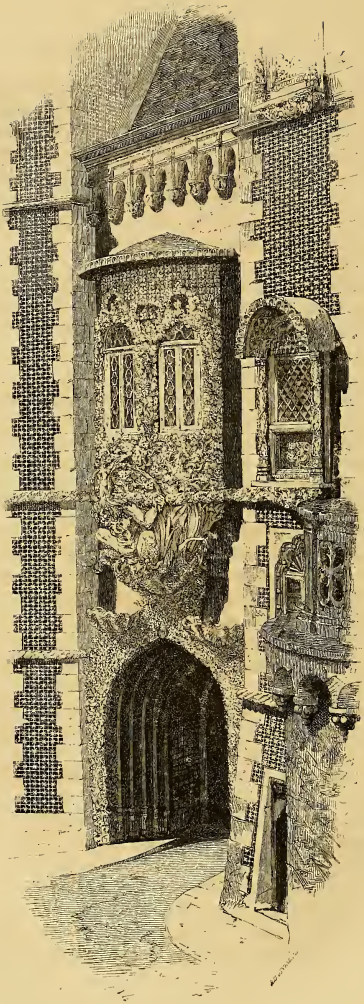
Aussi bien toutes les planches du *Tour du Monde* ne sont pas des traductions de vues photographiques. Un grand nombre se bornent à reproduire des dessins originaux. Bien que la photographie semble une prime offerte à l'ignorance et à la paresse, il se trouve encore de bonnes gens qui aiment mieux apprendre à dessiner. Entre nous, disons-le tout bas, ces bonnes gens ont un peu raison. Certes la tentation est grande. Pour quelque argent, acheter, avec un *art* complet, la manière de s'en servir, qui y résisterait? On devient photographe comme on devient cuisinier, après un peu de cuisine. Des boîtes bien pleines, des brochures à peu près vides, un objectif puissant, une collection de produits chimiques, on part tout équipé. Les plaques sont prêtes. Le soleil se charge du reste. Voilà, ou je me trompe fort, l'art voyageur par excellence. Mais attendez : un point noir se forme à l'horizon. Sommes-nous dans le désert, et serait-ce une nuée d'Arabes pillards? ou sommes-nous sur mer, et n'est-ce qu'un grain passager? Hélas! le grain devient tempête, la tempête chasse le navire, une chaloupe nous sauve, nous et nos gens. Mais adieu les bagages, adieu le mobilier et la pharmacie! Robinson dans son île, s'il eût été dessinateur, avec une peau sèche et un tison éteint eût vite remplacé crayons et papier. Mais la sotte figure qu'un Robinson photographe!

Le meilleur des objectifs c'est encore l'œil humain : sous une main habile le papier le plus grossier deviendra sensible non-seulement à la vérité, mais encore à la beauté. Nul soleil ne vaut cette lumière de l'intelligence qui rayonne de l'homme sur tout ce qui l'entoure. M. Bida en Orient, M. Jules Laurens en Asie, MM. Coste et Flandin en Perse, ont fait en quelques mois la besogne de dix photographes. Les vues panoramiques, les monuments, les costumes, les types, ils les ont recueillis avec une fidélité de portraitiste qui défie l'appareil le mieux outillé. Mais de plus, toutes les fois qu'un détail de mobilier ou d'ajustement, une inflexion du corps, un geste, un rien sollicitait leur attention, ils ont pu le relever sans crainte d'user des plaques précieuses ou des papiers comptés d'avance. La forme étrange d'un pot, l'ornementation du mors d'un cheval, ces indices fugitifs d'un art qui s'ignore, ils ont pu tout noter d'un trait sûr et rapide sur un feuillet d'album, dans le creux de la main; et souvent, croyez-le bien, quand s'offrait à leurs yeux une physionomie plus belle qui se fût refusée à un portrait, ils ont pu la dérober à elle-même en la dessinant le dos tourné.

Mais tous les voyageurs ne sont pas des artistes, tous ne peuvent

donner au *Tour du Monde* des dessins tels que ceux de M. Bida et de M. Laurens. Plus d'un n'a su rapporter de ses excursions lointaines que des croquis informes. Il n'importe : un art sûr de lui-même, sans altérer la vérité, la couvre du voile du beau, qu'un œil profane n'a pas aperçu. C'est ainsi que, sous le crayon de M. Français, de M. Daubigny, de M. Paul Huet, un croquis sans esprit ou une image sans intérêt se transforme, et reçoit d'une interprétation savante le caractère de beauté qui lui manquait. Le dessin de M. Paul Huet que nous reproduisons ici en est une preuve. Mais en ce genre, rien n'approche des tours de force de M. Gustave Doré. Nous avons pu comparer les gravures originales d'Anderson avec les reports sur bois dessinés par cet étonnant artiste. La *Mare* où viennent s'abreuver au crépuscule tous les hôtes du désert, éléphants, rhinocéros, girafes, hippopotames, les luttes corps à corps de l'intrépide chasseur danois avec tel ou tel individu de la formidable famille, tous ces spectacles d'une nature primitive, dessinés par Anderson et reproduits sous ses yeux, M. Doré n'a fait que les traduire textuellement sur bois en conservant la composition, la forme, l'effet; mais il lui a suffi d'y toucher pour les revêtir d'une grandeur que n'avaient soupçonnée ni l'auteur des croquis ni ses premiers interprètes. Ailleurs il a eu pour modèles les lithographies vulgaires d'un Hand-Book à bon marché; d'une d'elles il a fait un tableau saisissant et poétique, *la Sépulture australienne au désert*. Et comment s'opèrent ces transformations? Par un trait qui accentue telle physionomie d'homme ou de bête, par une touche plus ressentie, par une demi-teinte, par un de ces coups de crayon qui ne semblent rien et qui sont tout.

Voici donc un livre illustré qui nous offre, avec les récits les plus propres à piquer la curiosité et à combattre l'ignorance, des planches dont plusieurs ont la valeur d'une œuvre d'art. L'intérêt de la publication entreprise par la maison Hachette est dans cette valeur qu'elle devra s'attacher à développer de plus en plus, en faisant la part de plus en plus grande aux artistes. Toutefois, appeler à soi des hommes d'un talent éprouvé, leur donner à interpréter des vues photographiques ou des croquis dont ils savent faire de charmants tableaux de paysage ou de genre, c'est travailler plutôt pour le plaisir des yeux que pour le bien des beaux-arts. Il y a un autre service à leur rendre, de même qu'il y a une autre ignorance à combattre. L'architecture n'occupe dans le *Tour du Monde* qu'une place secondaire; la peinture, la sculpture, et les autres arts du dessin s'y montrent à peine. Cependant les monuments de ces arts divers sont épars sur toute la surface du globe et y frappent à chaque pas l'œil du voyageur. Les reproduire, soit d'après nature, soit

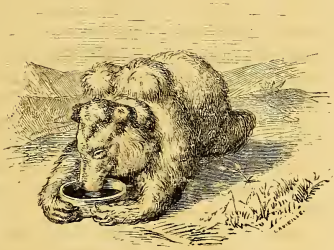


PORTE DU CHATEAU DE LA PENNA (PORTUGAL)

Dessin de Thérond, d'après une photographie de la collection de M. Lefèvre.

d'après les grands ouvrages inaccessibles au public, c'est là ce qui reste à faire à l'habile directeur du *Tour du Monde*. Ainsi la maison Hachette, qu'on a pu accuser de demeurer trop étrangère au mouvement qui entraîne notre époque vers les beaux-arts, s'y rattachera plus étroitement : par là aussi, l'œuvre que Seroux d'Agincourt inaugura au siècle dernier, l'histoire de l'art par les monuments, recevra son complément nécessaire d'une idée non moins simple et non moins facile à mettre en pratique, l'histoire de l'art par les voyages.

LÉON LAGRANGE.



L'EXPOSITION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS

DU DÉPARTEMENT DE LA LOIRE

La *Société des Amis des Arts du département de la Loire*, dont le siége est à Saint-Étienne, a ouvert dans cette ville, le 20 octobre, sa troisième exposition de tableaux, dessins, gravures, sculptures, objets d'art, etc. Le livret, avec son supplément, ne contenait pas moins de 507 numéros, et parmi les noms inscrits on lisait ceux des artistes les plus recommandables de Paris, de la province et même de l'école de Dusseldorf, de la Belgique, de la Suisse et du nord de l'Italie. C'est dire assez de combien de sympathies est entourée déjà cette Société, qui fonctionne depuis trois ans à peine.

Fondée au commencement de l'année 1857, au plus fort de la crise commerciale qui alarmait au moins les intérêts qu'elle n'avait pas ébranlés, et dans une ville exclusivement industrielle, elle réunissait, après un an, 370 souscripteurs. A la suite de sa première exposition, 52 tableaux ou œuvres d'art étaient acquis soit par elle, soit par des amateurs de la ville. Et tel était le prestige dont elle jouissait déjà que, restreinte dans le principe à la ville même de Saint-Étienne, elle se transformait en Société départementale et se plaçait sous le patronage bienveillant de l'administration.

En 1859, elle achetait pour plus de 7,000 francs, et dans le rapport qu'il présentait aux souscripteurs, M. Eugène Buhet, le dévoué président de la commission administrative, constatait les progrès rapides qui avaient signalé la marche de la Société. Cette année, enfin, elle espère pouvoir consacrer au delà de 10,000 francs à ses acquisitions.

Si nous insistons ainsi sur les résultats financiers, c'est que l'avenir des Sociétés départementales nous semble être dans les encouragements

réels qu'elles donneront aux Beaux-Arts. Chacun appelle aujourd'hui de tous ses vœux la décentralisation artistique. Les villes créent des musées ou les augmentent. Une jeune et forte école de critique travaille sur tous les points de la France à recueillir les matériaux de l'histoire de l'art provincial. Les artistes eux-mêmes sentent la nécessité d'expositions régionales, qui, en groupant leurs œuvres encore timides, démontreront quelque jour que l'art du Midi n'est point identique à celui du Nord, et les expositions qui s'ouvrent maintenant dans les grandes villes, à des intervalles réguliers, indiquent, par le nombre de curieux qui les visitent, l'intérêt qu'elles excitent dans tous les esprits.

Ce que nous voudrions avant tout, c'est que, dans ces expositions, une salle particulière fût réservée aux artistes de la localité. Déjà la ville de Lyon a consacré dans son musée une galerie spéciale à ses enfants. Cette galerie ne renferme pas que des chefs-d'œuvre, et certaines gloires locales pâliraient peut-être au voisinage de maîtres étrangers; mais cependant on sent, en la parcourant, l'influence d'une tradition constante. J'abandonne volontiers les compositions peintes, mais les cartons révèlent des dessinateurs savants et rompus dès leur enfance à toutes les difficultés de la forme. On comprend en feuilletant ces compositions, ces études si soigneusement exécutées, la préoccupation de l'application industrielle, et le mérite qu'il y a à rester dans les conditions de l'art sans sortir de celles de la pratique. On peut sans doute regretter que les artistes lyonnais ne se soient point toujours pénétrés de la grande allure de Van Huysum ou qu'ils n'aient point imité la savante liberté de Baptiste Monnoyer, mais on ne peut disconvenir que l'école de Lyon existe et qu'elle seule aujourd'hui sait dessiner convenablement une composition de fleurs.

Ce que nous disons pour Lyon doit s'appliquer à Saint-Étienne. Peu de villes en France ont eu depuis cinquante ans un accroissement aussi rapide. Sa population s'augmente dans une proportion étonnante. Ses finances sont dans l'état le plus prospère. Les embellissements qu'elle se crée, les monuments qu'elle élève, sont l'indice de l'activité de son commerce et de l'intelligence de ses habitants. Elle vient de faire construire une École de dessin, qui n'a point d'analogue à Paris, et, l'an prochain, un Palais des arts, qui s'achève dans une position pittoresque, et pour lequel on prémédite déjà des annexes, renfermera une bibliothèque, des collections de tout genre et un musée. Que l'administration ne perde pas de vue qu'un musée doit être pour les yeux ce qu'une bibliothèque est pour l'esprit, un lieu d'étude et de recueillement. Que des acquisitions sages, intelligentes y réunissent avant tout d'utiles matériaux pour ceux de ses enfants qui dessineront plus tard des soieries ou modèleront des formes

pour les armes. Qu'elle abandonne aux amateurs riches ces agréables produits de l'art moderne, si charmants dans l'intimité de l'intérieur, et si incomplets pour l'enseignement. Mais, par-dessus tout, qu'elle se garde des acquisitions banales et de complaisance. Il est bon que l'art familier force la porte du salon, du cabinet de travail, de la salle à manger; mais les municipalités, quitte à n'acheter que plus rarement, ne doivent choisir que des toiles dont les qualités sérieuses soient un garant contre les variations de la mode, et doivent les payer richement. Ces chefs-d'œuvre sont rares, ils sont chers surtout; mais seuls, à notre époque de production commerciale et facile, ils peuvent aider à relever le niveau, et à rendre le courage aux artistes qui suivent leur voie en dehors des académies et des acquisitions officielles. Que les municipalités recueillent surtout les ouvrages de leurs enfants, dont la génération moderne ne sait quelquefois plus même le nom. De cette façon, la tradition rompue se renouera. Dans l'art, comme dans le langage, il se glisse un certain accent qui ne disparaît jamais complétement. Il se lèvera bien quelque jour un esprit du cru pour dire à ses concitoyens la gloire des maîtres qui étaient nés, qui avaient souffert et combattu dans l'obscurité de la province, et ce jour-là quelque artiste ignoré se sentira plus fort, et s'appuiera plus fermement sur ces maîtres qu'il étudiait timidement, mais avec un vague pressentiment de parenté. Paris n'en restera pas moins la grande ruche d'où essaiment les théories nouvelles, les systèmes séduisants, l'éclectisme spirituel et attique; mais les villes manufacturières surtout lui renverront, à leur tour, ces admirables produits de l'art industriel qui témoignent avec tant d'éclat du goût de la France.

Plus que toute autre, la ville de Saint-Étienne doit marcher dans cette voie, et la *Société des Amis des Arts*, après avoir réveillé chez ses concitoyens un goût décidé pour les produits purs de l'art, exerce déjà une légitime influence sur sa direction. Le bureau, composé d'hommes actifs et dévoués, n'a rien négligé pour rallier à son œuvre toutes les sympathies, et l'empressement des visiteurs l'a déjà largement récompensé de ses soins.

L'exposition était ouverte dans les salles de l'hôtel de ville, vaste édifice moderne d'un style assez élégant qui s'élève à l'extrémité de la place principale de Saint-Étienne. Trois salles carrées étaient consacrées aux peintures, et une galerie aux sculptures et aux dessins. Nous remercierons ici, au nom de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Buhet, le président, M. Larcher, le vice-président, des renseignements qu'ils n'ont cessé de mettre constamment à notre disposition et qui ont facilité notre travail.

M. Faverjon, qui est un stéphanois, est venu étudier à Paris dans

l'école spiritualiste de M. Hippolyte Flandrin. Il s'était fait représenter à Saint-Étienne par seize toiles, pastels ou dessins. *La Délivrance de saint Pierre*, commandée par le ministre d'État, doit orner l'église Sainte-Marie. Trois effets de lumière, imités du *Saint Pierre aux Liens* de Murillo, mais qui ne le rappellent que de bien loin, disséminent l'effet avec une profusion dangereuse. Le jour entre par une fenêtre, à droite; au-dessous de cette baie, une lampe éclaire les soldats endormis, et les effluves mystiques de l'ange illuminent l'apôtre qui vient de sentir tomber ses chaînes; cette dernière figure est d'un beau caractère. Ce tableau a été exposé à Paris, au Salon de 1859, et l'on doit tenir compte à l'artiste de ses efforts pour réaliser un programme imposé en quelque sorte par la tradition. *Le Christ en croix* reçut une mention honorable en 1857. Le divin supplicié nous a semblé trop pâle, eu égard au ciel lourd qui lui sert de repoussoir, et nous aurions désiré une impression religieuse plus simple, plus profonde. Le drame de la Passion ne doit point être un mélodrame; il peut se passer de mise en scène. *Les Dentellières de la Haute-Loire* sont un agréable souvenir d'une scène toute locale, et une petite *Marine*, peinte en pochade sur un morceau de carton, montre, outre les autres envois, que M. Faverjon possède au besoin de solides qualités de pâte et de ton. La Société possède déjà de lui une *Vue de Saint-Étienne*.

M. Gabriel Tyr, élève de Victor Orsel, a reçu autrefois des encouragements de la critique parisienne. C'est un de ces élèves de l'école de Lyon qui ont établi et maintenu sa réputation de style, et il y a de lui dans une église de Saint-Étienne des vitraux remarquables. Nous regrettons donc de n'avoir à le juger ici que sur une étude de peu d'importance. *Antigone*, dit le livret, tête d'étude inspirée par la lecture de Sophocle. C'est un souvenir au pastel de ces masques que les artistes grecs traçaient sur la panse des vases d'un pinceau si délicat, et elle en a même gardé le ton brun sombre. Les commissures des lèvres s'abaissent sous le poids de la tristesse filiale; les yeux, énormes et fixes, rappellent « la Junon aux yeux de bœuf » d'Homère; une bandelette rouge retient les cheveux qui retombent, noirs et bleus comme l'aile du corbeau. Le caractère général est élevé et presque dans le style austère du tragique grec; mais M. Gabriel Tyr n'aurait point dû oublier avec quel soin M. Ingres poursuit dans les moindres détails les restaurations antiques; l'agrafe qui retient la tunique blanche sur l'épaule est un bouton vulgaire; les grecques qui courent sur la lisière du manteau couleur vert d'eau sont dessinées avec négligence et auraient voulu être choisies dans les modèles si abondants et si purs que nous a légués l'antiquité.

Je ne sais s'il en est l'élève, mais on sent l'influence de M. Gabriel Tyr

dans l'étude de *Bohémienne* de M. Joanny Faure; il a moins de science assurément, mais aussi avec moins de convention. Une joueuse de tambourin en marmotte et en robe de laine l'a séduit au passage, mais les chairs de la brune enfant sont trop foncées, et les tons roses des lèvres ne sont pas justes.

M. Trouilleux est, nous a-t-on dit, un dessinateur de fabrique qui consacre à l'art les moments que d'autres donneraient au repos. A ne voir que ses œuvres, j'estime qu'il est un homme heureux. Tantôt il s'assied dans les bois et dessine au fusain, dans une *Clairière*, les vaches qui paissent; tantôt il observe les mésanges à tête noire quand elles viennent plonger leur petit bec dans le ruisseau qui chante sur le gravier, ou il assiste aux grands combats que se livrent au printemps les rouges-gorges sur les pêchers en fleurs. Et puis, rentré à l'atelier, il esquisse à la plume une gracieuse allégorique de *l'Automne :* une bacchante, frivole comme la Titania du *Songe d'une Nuit d'été*, se renverse, en élevant sa coupe, au milieu d'un libre arrangement de raisins et de fleurs quelque peu fantastiques.

M. Charles Camino a rapporté de l'Algérie et de l'Orient des études à l'aquarelle d'une tournure agréable : *Un Homme du peuple à Tunis, des Marchands de paniers à Alger, un Juif à Constantinople.* Le mouvement est juste, le dessin sans sécheresse, mais les tons sont un peu indécis. Decamps est le grand maître que nous lui conseillerons d'étudier. Les aquarelles de M. Camino, qui nous semblent supérieures à certains dessins pénibles et mesquins de maîtres en vogue à Paris, n'ont besoin que d'un peu plus d'éclat pour être complètes. La Société leur a déjà rendu justice en lui en achetant trois dès 1857.

Un professeur à l'école de dessin de Saint-Étienne, M. J. Champier, a exposé un portrait de vieillard auquel on reproche des ombres trop noires; mais le défaut de relation dans les tons est plus sensible encore dans un portrait de jeune femme habillée de gris avec des rubans bleus au corsage; en sacrifiant davantage le fond, les ramages qui courent sur le papier nuiraient moins à la figure, et elle viendrait mieux en avant. En revanche, le portrait d'homme de M. Besson est modelé avec soin, quoique avec des tons un peu terreux.

Nous ne voulons point quitter les artistes stéphanois qui, on le voit, forment un groupe assez nombreux, sans citer de M. Émile Giraud un portrait d'homme dessiné à la mine de plomb et gravé par M. Soumy avec une rare fidélité; une *Étude de Moutons* de M. Alexandre Poncy, des *Paysages* de M. C. Rateront, deux portraits de M. J. Champier et Tonneau, et quelques études faites au crayon sur papier gris avec beaucoup

d'exactitude par un professeur du lycée, M. Brunet, dans les environs pittoresques de la ville, surtout *la Vue de Cornillon*, posée comme un nid au sommet d'une montagne presque à pic.

Une réduction en plâtre d'un groupe, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, qui orne l'église de Saint-Étienne, nous servira à rappeler que M. Montagny est élève de Rude et de David d'Angers, et que l'on voit encore de lui à l'église Sainte-Marie un *Saint François d'Assise* et un *Saint François de Gonzague*. M. Fabisch, qui est aujourd'hui professeur de sculpture à l'école Saint-Pierre, à Lyon, a envoyé une *Rébecca* d'une expression très-touchante : la fille de Bathuel est debout, le coude appuyé sur le vase avec lequel elle vient d'abreuver le serviteur d'Abraham et ses chameaux, et tient, toute pensive, « le bracelet pesant dix sicles d'or » qu'il vient de lui offrir de la part de son maître. Enfin M. Mathelin, pensionné à Paris par le département de la Loire, donne déjà plus que des promesses. Ses médaillons ont des qualités d'exécution, mais il faut qu'il soigne la silhouette de la tête de ses modèles et qu'il donne aux traits moins de relief.

M. Louis Belliveaux ouvrira la série des artistes lyonnais. Son tableau, *Après l'inondation*, est un de ceux qui nous ont le plus frappé, et, dans une place plus favorable, il eût peut-être conquis les honneurs du Salon. C'est une mère désolée, affaissée plutôt qu'assise à terre, et qui serre contre elle ses deux enfants. L'auteur est jeune encore, ses qualités sont déjà hors ligne, et nous pouvons affirmer, devant ce tableau, qu'il dégagera un jour de ses études un style plus personnel. La petite fille, enveloppée de noir, regarde le ciel avec une expression digne d'Ary Scheffer, et les haillons de ce groupe, hâve et douloureux, ont une simplicité qui rappelle les plus beaux morceaux de M. Millet. Les pieds sont détaillés avec un soin parfait, ce qui prouve que M. Belliveaux sait ne point s'en tenir à une impression générale, et la couleur, quoique dans une gamme un peu sourde, indique un homme déjà maître de la palette. S'il nous était permis d'exprimer un choix, c'est le tableau qu'à tous les égards nous recommanderions le plus instamment à la bienveillance de la commission. Une toile de cette taille, exécutée avec une semblable conscience, le choix d'un sujet aussi austère, indiquent une nature élevée et des aspirations qu'il faut savoir encourager au début.

Déjà, à l'une des expositions précédentes, la commission a donné la mesure de son goût en achetant à M. André Perrachon un de ses meilleurs tableaux de fleurs et qui avait déjà été remarqué à Paris. Mais les envois de cette année ont paru moins heureux, et le souvenir d'une confraternité d'atelier nous donne le droit d'être un peu sévère. Les *Roses d'automne* sont trop lestement massées, et le *Nid de guêpes dans un buisson d'églan-*

tier est trop peu important pour un artiste qui sait aussi facilement composer; entre autres détails de critique, le dessous des feuilles d'églantier n'est pas assez cherché de dessin. M. André Perrachon vint à Paris, il y a quelques années, dans l'atelier de M. Chabal-Dussurgey, le peintre de fleurs le plus complet que nous possédions aujourd'hui. Quelques bonnes études d'après les maîtres, des aquarelles largement lavées d'après l'*Eucharistie* de saint Jean, annonçaient un coloriste des mieux doués. Depuis ce temps, il nous semble être entré dans une voie plus timide. Mais personne ne sait encore comme lui rendre le tissu gras et nacré de la rose, les coquetteries d'un bouton qui s'entr'ouvre, et les tons ambrés qui baignent les pétales dans la demi-ombre. Nous avons assisté aux débuts de M. André Perrachon, nous pouvons donc affirmer qu'il se révélera peintre, et excellent peintre, le jour où il s'abandonnera plus naïvement à sa verve native, et qu'il marchera plus franchement dans la voie de la couleur. Il est bon de savoir dessiner des matériaux; mais, lorsqu'on peint une composition, il est meilleur encore d'écouter franchement la nature, et la peinture de fleurs est celle qui, après tout, a le devoir de réaliser les effets les plus brillants.

Madame Puyroche, que nous avons applaudie autrefois sous le nom de mademoiselle Élise Wagner, est une élève de Saint-Jean; mais elle n'a pris au maître que son harmonie de couleurs, en lui laissant la pauvreté prétentieuse de la forme et le vide du modelé. Ses *Azaléas dans un vase* ne sont guère plus qu'une étude, mais cette étude est enlevée au bout de la brosse avec une maestria de race. Une poignée d'azaléas blancs, jaune d'or, pourpres et lilas est posée dans un vase, comme sans préméditation, épanouissant en pleine lumière leur tissu de mousseline, étalant leurs bouquets de feuilles mates et allongées en spatules, relevant au bout d'une tige mince leurs boutons roulés comme des cigares de la Havane. C'est gras et harmonieux; seule, la petite branche de myosotis tombée à droite est d'un bleu qui n'a point de rappel. Une autre artiste du même nom, mademoiselle Adélaïde Wagner, a envoyé *un Rêve*, deux figures qui traversent le ciel au-dessus d'une jeune femme couchée. Mademoiselle Élisa Kock, qui est née à Livourne, mais qui habite Lyon, a, sous le titre à peu près semblable, *Rêverie*, exposé une petite toile qui nous a longtemps retenu. On y sent je ne sais quel souvenir des vieux maîtres italiens. Une femme, vêtue de brun, est assise dans une vaste plaine fermée à l'horizon par la ligne tranquille d'une colline. La tête, vue de face et légèrement inclinée sous les cheveux noirs qui retombent, regarde rêveusement, et, dans son inachevé, cette peinture m'a touché plus que bien d'autres gamineries criardes ou prétentieuses qui sollicitent les regards. Elle a je ne

sais quoi de viril, et sa coloration étouffée lui donne un nouveau rapport avec une fresque. Quelles aspirations traversaient donc l'âme de l'artiste le jour où elle a fait à la toile cette harmonieuse confidence?

Nous aurions désiré nous étendre plus largement sur la peinture de fleurs qui, dans nos prévisions, devait former un des attraits de cette exposition. Mais nous n'avons plus guère à citer que M. Maisiat, dont les *Fruits et fleurs d'automne* manquent de solidité et, à distance, simulent une tapisserie; M. Sicard, qui suspend dans le vide ses bouquets de reine-marguerite; M. Denis, qui a peint un bon *Vase de fleurs*; M. Dupasquier, qui nous paraît un excellent décorateur, mais qui traite ses toiles avec des procédés trop expéditifs. Les reflets éclatants, les transparences lumineuses, les tons chatoyants sont d'un excellent effet dans un panneau disposé dans l'ornementation d'une vaste salle, mais ils choquent dans un tableau, qui doit toujours pouvoir être isolé de ce qui l'entoure, et, dans les représentations de nature immobile, doit, dans une certaine mesure, viser à l'imitation exacte.

L'Allemagne avait généreusement répondu à l'appel de quelques membres de la commission, et l'école de Dusseldorf s'était fait représenter au grand complet. M. Boser a donné une *Paysanne* dont les petites jambes auront bien de la peine à arriver jusqu'à l'église; M. Brandenburg, une *Vue du château de Falkenstein*; M. W. Hahn, deux scènes familières; M. Hengsbach, un *Paysage des environs du lac Majeur*. Ce paysage a obtenu à Saint-Étienne un grand succès. Les fonds sont attiédis par le soleil couchant; les premiers plans, traités dans le goût de Calame, exagèrent peut-être l'effet de la rosée sur les brindilles d'herbe; mais quoi qu'il en soit, c'est encore l'œuvre des paysagistes étrangers que nous recommanderions le plus volontiers à l'attention de la commission. Un plaisant (on est cruel aussi à Saint-Étienne) prétendait qu'il ne manquait qu'un cadran aux *Ruines de Hilgens*, pour en faire un tableau-horloge, mais nous ne l'avons point écouté. Sans nous arrêter trop longtemps aux *Hussards du régiment de Blücker*, de M. Émile Hunsten, très-spirituellemont croqués, ni aux *Paysages* de MM. Kessler, Lacheuwitz, Lindlar ou Jacques Maurer, nous sommes allé étudier à loisir *le Christ au Jardin des Olives*, de M. Mengelberg. C'est la pièce capitale de l'exposition, et il serait regrettable que l'on ne gardât point cet intéressant spécimen de l'école allemande moderne. Conçu et peint dans la donnée de Paul Delaroche, il indique un artiste d'une habileté consommée. Le Christ à genoux, la tête inclinée, joint les mains et dit : « Mon Père, éloignez de moi ce calice d'amertume. » Un ange recueille le dernier sanglot et le dernier tressaillement de la nature humaine, tandis que les disciples dorment à l'écart. Les

mains sont dessinées avec adresse, la tête est fine et blonde, les tons rouges de la tunique se marient fièrement aux tons bleus du manteau. Enfin l'impression est triste, douloureuse même, mais un peu mondaine. C'est un tableau d'oratoire plutôt que d'église. Les femmes s'attendriront volontiers devant les larmes qui glissent sur cette joue pâle; elles rêveront aux épines qui vont déchirer ce front pur, aux clous qui vont traverser ces mains patriciennes. Pour nous, ce n'est point là le Dieu qui naquit dans une étable, reçut dans un atelier de charpentier l'initiation du labeur, réunit autour de lui douze prolétaires mystiques, et qui va mourir crucifié entre deux larrons. J'ignore à quelle croyance appartient M. Mengelberg, et de là peut-être naît notre dissentiment, mais je m'étonne que l'on traduise la figure du Christ sous une forme aussi recherchée dans la patrie du docteur Strauss. Si nous critiquons la donnée, nous rendons du moins pleine justice à l'habileté du praticien.

MM. Nordgren, Plaescke, Rollemann, Scheins, Wille, Volkhardt, Schlesinger ont fait de leur mieux, mais M. Hermann Schmitz a peint une *Nativité* dont le Jésus ressemble à ces petites statuettes de cire à cheveux en soie jaune que les Piémontais vendent aux âmes dévotes.

Mais il nous faut quitter la blonde Allemagne, qui fait parfois de la peinture à la façon des jouets de Nuremberg, pour retrouver quelques Parisiens, dont les noms seuls sont une recommandation pour une exposition. Trop souvent, en effet, les envois sont confiés à des marchands parisiens, qui ne se font nul scrupule d'emballer leurs toiles les plus secondaires et les plus invendables. Ici il n'en est rien, et les maîtres ont choisi pour Saint-Étienne des toiles qu'ils jugeaient dignes de leur réputation.

C'est ainsi que M. Paul Flandrin a décroché de son atelier une étude peinte d'après nature dans les *Environs de Montmorency,* et une autre qu'il intitule *Solitude.* Une forêt antique étage ses cimes vertes et blondes au-dessus d'un petit lac qui dort silencieux et profond. Sur la pente qui descend à droite comme un tapis de velours qu'on déroule, un poëte rêve, le coude dans l'herbe, l'esprit bercé par les harmonies sonores. Est-ce Virgile qui module ses *Géorgiques?* Est-ce Horace sous les ombrages de Tibur, qui s'endort en murmurant *Carpediem?* Voilà un tableau qui devrait entrer dans le musée de la ville. Quelle variation de la mode pourra jamais lui faire perdre ses belles lignes, son ton solide et le « vaste silence » de son bois sacré?

M. de Curzon, surtout dans les paysages, est un de ces jeunes maîtres que l'on aime aussi à rencontrer, et les Stéphanois ont conservé des expositions précédentes un *Souvenir de la campagne de Rome* et *Trois Aveu-*

gles grecs. Je n'oserai point parler de sa *Vue de l'Acropole, prise de la route du Pirée,* avant d'avoir consulté M. Charles Blanc à son retour d'Athènes, mais je gagerais que notre rédacteur en chef rendrait justice à cette douce et fine harmonie qui donne un aspect de distinction si frappant aux compositions de M. de Curzon. N'est-ce point un phénomène étrange que l'artiste puisse ainsi imposer une intention plus délicate aux lignes absolues d'un paysage, et faire qu'on reconnaisse la personnalité de son œuvre même dans une traduction par la lithographie ou par le bois?

Dans des gammes bien différentes, M. Balfourier a pris à *Fougeras,* dans la Haute-Vienne, une ferme avec une mare et des ormes découpant le bleu du ciel solide comme les meilleurs Cabat, et M. Chintreuil une *Lisière de bois,* à peine indiquée mais pleine de charme. C'est de la peinture délicate et qui semble inachevée à bien des personnes, parce qu'elle cherche plutôt à rendre une impression qu'à fixer un souvenir. Mais à Saint-Étienne on comprend cette harmonie qui n'est presque qu'un prélude, et l'on a de lui *un Lac,* acheté en 1857.

M. Auguste Constantin a réuni dans un cadre quelques-unes de ces eaux-fortes que nous recommandions récemment à nos lecteurs. N'est-ce point là un joli lot à gagner?

M. Léopold Flameng a exposé le portrait de madame d'Agoult à côté du dessin original de sa fille, madame de Charnacé, dont les autres portraits-camées de MM. Eugène Pelletan, Émile de Girardin, Nefftzer, etc., sont d'un crayon si fin et d'une si juste ressemblance. Il a encore donné à Saint-Étienne la primeur d'une gravure qui va paraître dans une prochaine livraison de la *Gazette des Beaux-Arts,* un *Saint Sébastien,* d'après le Léonard de Vinci qui fut cet hiver acheté à Paris par l'empereur de Russie. Enfin, abandonnant pour un instant la pointe et le burin, il a peint, et d'un excellent pinceau, le portrait de M. Eugène Müller, l'auteur de *la Mionette* et presque un stéphanois. La tête a peu de caractère, et M. Flameng s'est tiré de son mieux du chapeau de feutre brun qui nous a semblé, pendant notre trop court séjour, une sorte de coiffure nationale.

Mademoiselle Marie Douliat a déjà obtenu une médaille de bronze à l'exposition de Troyes. Nous comptons bien que les stéphanois seront plus galants et plus justes envers l'agréable talent de la miniaturiste. Son petit médaillon du comte de Caylus est une spirituelle copie d'un charmant original. Son portrait de madame Ducessois mère est d'une vérité frappante, quoique la bouche grimace un peu. Nous désirerions plus de précision dans le dessin des traits, mais le ton est d'une trans-

parence qui n'a rien d'exagéré et l'on y sent une ressemblance que l'on peut affirmer même sans connaître les originaux.

Mademoiselle Douliat nous a ramené dans la galerie où sont exposés les objets d'art. Nous signalerons de remarquables peintures sur porcelaine de M. Lemonnier, surtout une étude, intitulée *Tourments d'amour*. Malgré les éternelles plaisanteries sur la peinture-porcelaine. M. Lemonnier prouve qu'un dessin serré rehausse tous les procédés. Mademoiselle Albertine Philip, de Sèvres, a émaillé sur cuivre un *Triomphe de Galathée*, qui aurait été accepté par Henri II pour orner un dressoir à Fontainebleau.

Mais nous ne voulons pas quitter cette exposition, intéressante à tant de titres, sans donner un cordial souvenir à *la Vestale* que M. Carrier de Belleuse avait déjà exposée à Paris en 1859. C'est un buste en terre cuite de l'exécution la plus brillante et la plus souple et de l'aspect le plus séduisant. M. Carrier, qui se joue des difficultés de la statuaire comme Paganini se jouait de celles de la musique, a jeté un voile sur la tête de la victime et l'a retenu par une couronne de roses. Mais par une habileté qui surprend, il a su faire deviner, sous ces plis qui empâtent les traits et n'en laissent transparaître que les plans principaux, et les yeux levés vers le ciel, et les larmes baignant les joues, et les lèvres qui murmurent un dernier adieu à la lumière. Que ce trait soit du goût le plus austère, je n'oserais l'affirmer, mais il y a là le mérite d'une difficulté vaincue, et vaincue avec l'habileté la plus élégante et la souplesse la plus raffinée. Déjà on a remarqué à la dernière exposition de Paris son groupe monumental de *la Mort de Desaix*, et la critique, toujours un peu prudente, s'est hasardée cependant à signaler son magnifique buste du docteur Delisle. Si M. Carrier pèche, c'est par trop de séve et d'exubérance. Patience! c'est un défaut dont on se corrige toujours trop tôt, et la hardiesse n'est point, en tout cas, le vice dominant de la sculpture à notre époque. Le jour où la justice se fera pour cet artiste si incontestablement doué d'action et de vie, on sera tout surpris d'apprendre qu'il a déjà modelé quelques centaines de statuettes, dignes du pouce de Clodion, des groupes charmants et des médaillons, et que ses modèles de bronze sont de ceux qui établissent partout la supériorité de la France dans le mariage de l'industrie et de l'art.

Il nous resterait, sans doute, encore bien des noms à citer; nous aurions voulu décrire plus au long un vigoureux fusain de M. Lalanne, *les Forges de campagne* de M. Worms, qui rappellent les aquarelles de M. Pils, *la Buvette des prés* de M. Charles Marionneau, *les Saltimbanques* de M. Rahoult, la puissante *Marine* de M. Adolphe Hervier, et *la Balayeuse* de M. Antoine Richard, curieuse enfant qui écoute appuyée contre la porte

d'une cour; mais pour indiquer toutes les bonnes choses, il nous faudrait copier une partie du livret, et un article de revue ne saurait être un catalogue. D'ailleurs nous retrouverons l'an prochain, plus sûrs d'eux-mêmes, les jeunes talents qui s'essayent aujourd'hui.

On peut juger par les résultats obtenus après trois ans d'existence, au milieu des difficultés d'une première organisation et des indécisions qu'elle entraîne, de l'avenir de la *Société des Amis des Arts du département de la Loire*. Par leur position, par leur fortune, par leur intelligence et leur activité, les membres de cette association peuvent exercer, dans le centre qui les entoure, la plus légitime et la plus importante influence. L'art est en quelque sorte entré depuis dix ans dans une phase pratique. En élevant le niveau des discussions, en pénétrant, surtout par les grandes publications illustrées, au sein de toutes les familles, la critique a fait naître de tous côtés le désir de voir et de posséder les produits de cet art qui crée à l'existence des repos si doux et des distractions constantes. Les cercles ne sont plus seulement des rendez-vous où l'on trouve des jeux de cartes et des journaux politiques, ils ornent leurs murailles de tableaux, de dessins, de gravures, et l'on s'y passionne volontiers pour tel ou tel peintre comme on le faisait hier exclusivement pour le ténor ou la prima-donna de passage. Mais il faut le reconnaître, ce mouvement, qui de Paris s'est étendu sur toute la surface de la France, ce sont les sociétés des amis des arts qui l'ont provoqué, et elles doivent aujourd'hui le diriger. Tous les hommes d'intelligence doivent donc se grouper autour d'elles. Le principe des loteries permet d'intéresser tout le monde à cette œuvre de diffusion, et les sociétés rendront ces loteries d'autant plus fructueuses que les achats auront été plus intéressants. Plus les artistes se sentiront compris, moins ils seront timides dans leurs envois, et les Expositions départementales, créées par l'initiative personnelle, arriveront un jour à lutter contre les Expositions officielles de Paris. Nul doute qu'il ne se forme alors dans les provinces des écoles originales et vivaces, et nous voyons déjà poindre le jour où la *Gazette des Beaux-Arts* pourra saluer à Bordeaux, à Lyon, à Nantes, à Saint-Étienne, des talents indigènes. Paris, centre éclectique où l'on discute toutes les idées nouvelles, restera le grand juge de ce tournoi pacifique. Il distribuera les éloges ou les blâmes indépendants, comme l'on voit dans *l'Hémicycle* de Paul Delaroche cette figure de la Gloire qui, en présence des grands maîtres assemblés, jette des couronnes aux maîtres de l'avenir.

PHILIPPE BURTY.

L'HÉMICYCLE DE PAUL DELAROCHE

GRAVÉ PAR HENRIQUEL DUPONT

La grande renommée de Paul Delaroche en France et à l'étranger tient à deux causes : d'abord à ce qu'il a été, plus que personne, de son pays et de son temps; ensuite à ce qu'il a eu la chance d'avoir pour interprètes les plus habiles, les plus illustres graveurs du monde. Ces deux causes de succès présent et de réputation future sont personnelles au peintre : c'est à lui-même, à son esprit fin, souple et français, à sa persistante volonté, à son influence, que Paul Delaroche a dû tout à la fois la conquête du public et le bonheur d'être gravé à merveille. C'était réussir deux fois, car si la fortune d'un tableau appelle et commande le graveur, le graveur à son tour agrandit et propage la fortune du tableau.

Parmi tant de compositions qui ont eu, depuis trente ans, le privilége de passionner le beau monde dans toute l'Europe, il n'en est pas de plus vaste et de plus célèbre que *l'Hémicycle*. C'est, du reste, une des plus grandes machines de l'école moderne. On l'appelle ainsi parce qu'elle décore la salle de la distribution des prix au Palais des Beaux-Arts, laquelle a une forme en hémicycle, c'est-à-dire demi-circulaire. Lorsqu'il fallut couvrir de peintures cette muraille concave, Paul Delaroche trouva son programme tracé d'avance. Que représenter, en effet, dans la salle où l'on distribue des prix aux architectes, aux sculpteurs et aux peintres, sinon l'immortalité qui est promise aux artistes supérieurs et la gloire qui va les couronner? Mais comment remplir cet espace? comment grouper toutes les figures qu'il pouvait contenir, de manière à exprimer cette idée de gloire, à rendre palpable cette promesse d'immortalité? C'est le problème que Paul Delaroche a résolu avec un esprit rare, et en portant à son plus haut degré le talent qu'il possédait si bien, celui de parler au public la langue du peintre. Un autre eût figuré, sous des formes allégoriques, la peinture, la statuaire, la gravure; mais il a pensé, lui, que ces

froides abstractions seraient mal comprises et ne mordraient pas suffisamment dans l'esprit du spectateur. Au lieu donc de représenter l'art, il a représenté les artistes; au lieu de peindre, avec leurs ailes convenues et leurs attributs consacrés, les déesses du monde idéal, les emblèmes de la peinture et de la sculpture, il a figuré les plus grands peintres, les plus célèbres sculpteurs, sous les traits mêmes que nous leur connaissons, dans le costume dont ils furent revêtus, avec le caractère que la tradition leur a prêté ou qui se lit dans leurs œuvres. Là où un classique pur aurait peint un être imaginaire, un symbole, Paul Delaroche met en scène un personnage connu, historique; de sorte que ce temple de la gloire ne sera point peuplé de fantômes intéressants, de divinités idéales, mais de personnes qui toutes sont vivantes, qui ont un nom propre, qui toutes appartiennent, non pas à la mythologie nue, mais à l'histoire habillée. L'un se présentera en chausses collantes, avec une soubreveste rayée et un toquet florentin; l'autre en capuchon bordé d'hermine, avec des souliers à la poulaine; celui-là, sous sa perruque Louis XIV; celui-ci, avec son justaucorps usé, ses gants décousus et son feutre, tel que le voyaient passer dans la rue ses contemporains.

Au centre de sa composition, qui s'adosse à un élégant portique, le peintre a placé, sur un plan plus reculé et comme sur un trône, les figures d'Ictinus, de Phidias et d'Apelle. Assis dans leurs siéges de marbre, ces trois maîtres divins semblent présider aux destinées de l'art et à la distribution des couronnes que dispense la Gloire, seule figure vraiment allégorique de tout l'ouvrage. Encore est-ce une jeune femme à l'œil ardent et jaloux, aux formes palpitantes, et dont le modèle est évidemment emprunté aux réalités de la vie. Au pied du tribunal auguste se tiennent avec respect deux femmes qui personnifient l'art grec et l'art romain, puis deux autres plus rapprochées du spectateur, qui caractérisent le Moyen Age et la Renaissance, en d'autres termes, l'art gothique et l'art moderne. Le Moyen-Age est une femme rêveuse, mélancolique, chastement drapée; la Renaissance est au contraire voluptueuse, brillante, sensuelle et à demi nue. Maintenant, à droite et à gauche du suprême aréopage, en avant du portique, sont groupés, de la façon la plus charmante, tous les grands artistes des XIIIe, XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles, depuis Giotto jusqu'à Lesueur, depuis Michel-Ange jusqu'à Puget, depuis le Titien jusqu'à Rembrandt. Les uns debout, les autres assis sur les bancs extérieurs du temple des immortels, ils sont engagés dans des conversations que l'on croit entendre, tant il y a de justesse, de fine intention et de clarté dans l'attitude de chacun des maîtres, dans son action, dans sa pantomime. Tandis que Phidias, Apelle et Ictinus demeurent immobiles et muets dans

les profondeurs éloignées de l'histoire et semblent se livrer au repos des demi-dieux, leurs descendants, leurs disciples, leurs continuateurs nous apparaissent pleins de mouvement et de vie, animés encore du feu sacré qui fit battre leur cœur et enflamma leur génie ; on les voit s'abandonner à de vives causeries, sous leur vrai costume et avec les mœurs du pays qu'ils ont honoré ; car les Italiens, les Flamands, les Français, les Espagnols, sont confondus dans cette assemblée illustre. Toutefois, les divers groupes ne sont pas formés au hasard, et la similitude des conditions rapproche naturellement les différents personnages de la scène. Les sculpteurs cherchent les sculpteurs, les architectes se rassemblent, les peintres se réunissent, et, qui plus est, les coloristes vont d'un côté, les dessinateurs de l'autre.

Ainsi la composition de Paul Delaroche se divise en trois parties : au centre siégent les trois plus fameux artistes de l'antiquité, ceux qu'éloigne de nous la double perspective du temps et de la gloire; à droite sont les architectes mêlés aux grands peintres dessinateurs; à gauche sont les sculpteurs mêlés aux grands peintres coloristes. Arrêtés sur le seuil du temple, ils paraissent attendre que la postérité leur en ouvre les portes, et ensemble ils s'entretiennent de ce qui fut l'intérêt de leur vie et de ce qui charme encore leurs âmes sereines. Ici, Sansovino écoute Erwin de Steinbach, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, tandis que Philibert Delorme, la tête dans sa main, songe à construire le château d'Anet pour Diane de Poitiers; là, Brunelleschi, Bramante, le Français Pierre Lescot et l'Anglais Inigo Jones prêtent l'oreille aux graves discours d'Arnolfo di Lapo. Puis viennent les meilleurs peintres italiens et allemands, Fra Angelico, Orcagna, Albert Dürer, Holbein, au milieu desquels s'est glissé le timide et tendre Lesueur; ensuite Léonard de Vinci, Masaccio, Fra Bartolomeo, Mantegna, Raphaël, André del Sarte. Le centre de ce groupe est Léonard, le véritable initiateur du siècle qui a pris le nom de Léon X, celui qui est placé comme un trait-d'union entre le naturalisme allemand et le style italien, entre Albert Dürer et Raphaël. Assis et drapé avec une majestueuse élégance dans un ample manteau de velours, il tourne la tête vers le jeune Raphaël qui, déjà monté au premier rang, reçoit néanmoins avec déférence les conseils d'un si grand homme. Cependant le sombre Michel-Ange, voûté par le travail et par l'âge, se tient à l'écart, sans rien entendre, sans parler à personne, comme un artiste qui n'a rien à apprendre des autres, et qui ne reconnaît autour de lui que des rivaux vaincus ou des inférieurs. Enfin, tout à l'angle du mur, l'œil s'arrête sur une figure mâle et sévère, celle du Poussin qui, le regard fixé sur notre jeune école, semble lui conseiller le travail, la dignité, la grandeur, et résume à elle seule la

PEINTRES

SCULPTEURS

L'ART GOTHIQUE
L'ART GREC
ICTINUS
APPELLES
PHIDIAS
GENIE DES ARTS
L'ART ROMAIN
LA RENAISSANCE

ARCHITECTES

PEINTRES

portée morale du tableau, en même temps qu'elle représente si bien le caractère de cette nation française, qui a toujours voulu et qui voudra toujours que les ouvrages de l'art aient quelque parenté avec les ouvrages de l'esprit.

On le voit, c'est par le rapprochement imaginaire de toutes les personnalités que Paul Delaroche a écrit les fastes de l'art. Son histoire est un recueil de biographies; mais combien de goût, de savoir et de finesse il a fallu dépenser pour donner quelque unité à la réunion de tant de caractères différents, pour exprimer une pensée générale avec tant de figures si profondément individuelles! Chacun des artistes admis dans cet Élysée conserve, en effet, sa physionomie propre, je veux dire celle de son talent et de sa personne. Le même rôle qu'il a joué dans l'histoire, il le joue encore dans la composition. Les princes de l'art sont entourés de leurs disciples comme d'une cour noble, intelligente et polie; les originaux sont à part, et on les reconnaît au premier coup d'œil à leur attitude concentrée, à leur air taciturne. Et pourtant toutes ces figures, isolées ou groupées, composent un certain ensemble; elles sont à la fois distinctes et reliées entre elles, tantôt par le geste, tantôt par la similitude des tempéraments; elles se parlent, s'écoutent, se répondent, et celles qui demeurent séparées forment comme un repos dans le mouvement général de la composition, comme un silence au milieu de cette bourdonnante conversation d'immortels.

Les mêmes qualités se retrouvent dans la partie gauche de *l'Hémicycle*, là où sont réunis les sculpteurs et les coloristes. Pendant que Pierre Puget discute avec Jean de Bologne, Benvenuto Cellini jette un regard dédaigneux et insolent sur ses confrères; l'aimable et gracieuse figure de Jean Goujon fait contraste avec la tête attristée de Palissy, le malheureux inventeur des poteries émaillées, l'homme qui a fait entrer tant d'art, tant de goût et de style dans les premiers fourneaux de la chimie. En dessinant le groupe illustre où Giovanni Pisano s'entretient avec les Florentins Lucca della Robbia, Donatello et Ghiberti, le peintre n'a oublié ni l'Allemand Pierre Fischer, ni le Gaulois Pierre Bontemps, l'auteur des sculptures qui ornent le tombeau de François Ier. Plus loin, les coloristes se pressent autour du grand Titien qui, debout, grave et d'un geste plein d'autorité, professe les secrets de la couleur, et parvient à se faire écouter de Velasquez, de Rubens, et même de ce Rembrandt qui n'a écouté personne. Enfin le Corrége, Paul Véronèse, Antonello de Messine, et Murillo, qui est le Corrége de l'Espagne, forment à l'extrémité de la muraille un dernier groupe qui se détache des premiers maîtres de la couleur, et les deux peintres de Parme et de Venise semblent représenter la fan-

taisie, la liberté et le plaisir, comme, à l'autre extrémité, Nicolas Poussin personnifiait la sagesse, la dignité et la règle.

Ah ! sans doute une critique un peu rigide trouverait ici ample matière à s'exercer. Elle pourrait demander si une galerie de portraits peut tenir lieu de la grande histoire, comment il se fait qu'une aussi charmante réunion de tableaux anecdotiques ait paru digne de composer une peinture monumentale, et aussi par quel singulier privilége Paul Delaroche s'est cru le droit de mêler tant de réalité à tant d'arbitraire, car enfin c'est une assemblée purement idéale que ce concile de peintres, d'architectes et de sculpteurs qui ont vécu à des époques différentes, et n'ont pu se rencontrer le même jour et au même lieu qu'en vertu de ces poétiques licences dont jouit l'artiste, quand il entre dans les hautes régions du style. On peut être surpris en effet de retrouver des souvenirs si positifs de la vie réelle, un tel soin du détail, et des costumes d'une précision si rigoureuse, là où on s'attendait à ne voir que les ombres des Léonard, des Michel-Ange et des Poussin, sur le seuil du temple déjà ouvert à Ictinus et à Phidias. Mais ce scrupule, qui ne fait grâce ni d'un ruban, ni d'une agrafe, ni d'un pli de collerette, cette vérité familière qui fait toucher au doigt l'hermine d'un chaperon, les crevés d'une manche, les boutons d'une simarre ou la soie d'une écharpe rayée, sont précisément les qualités qui expliquent le prodigieux succès de *l'Hémicycle*. Ainsi mis à la portée de tout le monde, le grand style a paru plus abordable ; cet art monumental qui effrayait et qui imposait, le public s'y est apprivoisé plus vite quand il l'a vu se réduire à la grâce facile d'un tableau de genre, à l'exquise finesse d'une conversation intime. L'Élysée des demi-dieux de la peinture lui aurait fait peur : le Salon des grands artistes l'a charmé, et dès lors il a voulu qu'on lui rendît la chemisette de Jean Bellin, le pourpoint de Germain Pilon, que sais-je? tout ce qui faisait rentrer dans la vie journalière tant de grands hommes dont les fantômes évoqués eussent été trop sévères, trop peu accessibles à la pensée et au souvenir.

Mais ce qui a consacré la fortune de *l'Hémicycle*, c'est la magnifique estampe qu'en a gravée Henriquel Dupont.

Quand nous la revoyons sur le cuivre du graveur, la composition de Paul Delaroche nous semble encore plus digne et plus haute. La variété des costumes était dans la peinture une gêne ; elle embarrassait l'harmonie, elle sollicitait et pouvait fatiguer le regard par une infinité de teintes voyantes, par des nuances innombrables dont aucune n'était sacrifiée, tandis que, dans la gravure, tous ces tons interprétés par une certaine somme de clair-obscur, ramenés à l'uniformité du camaïeu et ne différant plus que par les variantes du noir et du blanc, se tranquillisent, se ma-

rient et se fondent de manière à restituer au tableau sa grandeur en lui donnant plus de tenue, et en subordonnant la coquetterie des localités à la dignité de l'ensemble.

C'est ici qu'il faut rappeler le bonheur qu'a toujours eu Paul Delaroche dans le choix de ses graveurs. Quelle que soit l'opinion de la critique touchant la peinture originale, il est impossible de ne pas proclamer un chef-d'œuvre la gravure d'Henriquel Dupont. Que d'habileté, que de souplesse, que d'esprit dans sa traduction! Quelle vivacité d'allures, et pourtant quelle harmonie! Chaque figure est rendue par un travail qui s'accorde avec le sentiment du peintre et le rappelle; chaque personnage est, pour ainsi dire, enveloppé, habillé du système de tailles qui convient à son caractère; chaque costume est attaqué d'une pointe libre qui se joue dans les plis de la soie ou du velours, tantôt sobre, tantôt riche, tantôt suivant simplement le sens de l'étoffe, tantôt le contrariant pour rendre la qualité du tissu par le tabis des losanges. Dans sa marche légère, aisée et sûre, le burin du maître accentue à merveille et à peu de frais tout ce qu'il rencontre; il exprime le gras des chairs par des empâtements de points délicats; il fait briller le satin par la brusque interruption de ses hachures; il traduit les plumes et les cheveux par des travaux espacés qui produisent, chose étrange, l'effet voulu de légèreté et de finesse, parce que l'œil, dans ces transparences, saisit les masses et suppose la finesse du détail. D'autres graveurs, tels que Masson, Édelinck et Nanteuil lui-même, ont enlevé, à la pointe la plus effilée du burin, les cheveux détachés d'une perruque, les poils les plus déliés d'une longue barbe: Henriquel Dupont, par un système tout contraire et qui est en gravure une heureuse innovation, a traduit les chevelures par des tailles élargies qui, au lieu de compter les cheveux en les peignant au peigne fin, les rassemblent par petites masses et font la même illusion au regard, tant il est juste de dire que l'artiste est toujours *vrai* quand il saisit *l'esprit* des choses.

Une autre nouveauté remarquable dans la gravure d'Henriquel Dupont, c'est l'économie du système, c'est l'art de laisser travailler le papier. Depuis Marc-Antoine, on a vu la gravure se compliquer de plus en plus, multiplier ses tailles, les croiser en tous sens, et faire disparaître presque partout la blancheur du fond. Cette méthode, qui dévorait des années entières de labeur, avait, en outre, l'inconvénient d'attrister la planche, de lui prêter un aspect pénible, d'étendre çà et là des tons sourds et lourds, dans lesquels il était bien difficile de démêler les nuances, pour peu que le cuivre eût été fatigué par un commencement de tirage. Aujourd'hui, grâce au brillant exemple qu'a donné Henriquel Dupont,

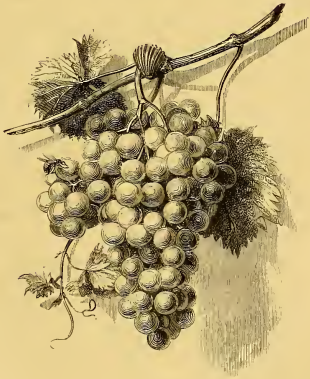
nos graveurs pourront mener à bien une grande estampe, sans y épuiser leur patience et leurs forces. Après tout, un art, quel qu'il soit, est une interprétation. Si la traduction littérale de la nature est impossible au peintre, à plus forte raison, la traduction littérale d'une peinture est-elle impossible au graveur. Souvent, lorsque l'ensemble des figures du tableau ressort en clair sur un fond vigoureux, ce même ensemble doit au contraire ressortir en vigueur sur un fond clair dans l'estampe du traducteur. Rubens lui-même a autorisé plus d'une fois ces transformations, quand il a fait graver sous ses yeux, par Lucas Wostermann ou par Bolswert, de grandes compositions, telles que la *Descente de Croix*, par exemple, ou le *Serpent d'airain*. Le graveur qui change ainsi le clair-obscur d'une fresque ressemble au musicien qui transpose un air. Ici, la peinture originale, par le ton blond de l'architecture et du ciel, se prêtait à une gravure peu chargée. Henriquel Dupont en a profité pour abréger sa besogne; et comme des figures entièrement couvertes de tailles eussent été pesantes et invraisemblables sur un fond lumineux, il a dû ménager dans les draperies de grands clairs, et il a pu varier ainsi très-agréablement ses tons ou, pour mieux dire, ses valeurs, en passant, dans une seule et même figure, de l'extrême noir à l'extrême blanc. Quant à la nature de son travail, le graveur a traité sa planche comme le peintre avait traité sa composition. Au lieu de discipliner ses tailles avec une austérité académique, il a laissé courir sa pointe avec une liberté qui répondait aux désinvoltures familières de l'original. Il est allé jusqu'à laisser intactes en quelques endroits les préparations de l'eau-forte, et il n'a fait ainsi que rendre sa planche plus transparente, plus légère et plus animée. Bien des morceaux, et des plus importants, ont été rendus hardiment par une seule taille, et au moyen de cette simplicité inattendue, les parties plus gravées ont paru très-étoffées et très-nourries. De cette manière l'estampe semble avoir été mordue par le peintre lui-même en un jour de bonne humeur, et au lieu d'être serrée, voulue et tendue comme l'est quelquefois l'exécution de Paul Delaroche, la gravure est facile, brillante et d'autant plus spirituelle que l'esprit du maître y est conservé dans sa fraîcheur, étant saisi et fixé du premier coup.

Qu'on pense et qu'on dise ce que l'on voudra de l'école moderne, il faudra toujours reconnaître que de nos jours la gravure, ce grand art qui popularise tous les autres et leur assure l'immortalité sur des feuilles volantes, s'est maintenue à la hauteur où l'avaient jadis portée les Morin, les Édelinck, les Audran, et l'on peut dire que notre époque n'a rien à envier sous ce rapport au siècle de Louis XIV, puisqu'elle peut opposer, à la *Sainte Famille* d'Édelinck, les *Vierges* de Desnoyers et le *Vœu de*

Louis XIII de Calamatta, aux plus délicates figurines de La Belle ou de Ficquet l'incomparable estampe des *Moissonneurs* de Mercuri, et aux *Batailles d'Alexandre* de Gérard Audran, l'admirable *Hémicycle* d'Henriquel Dupont.

CHARLES BLANC.

P. S. Pour faire comprendre à ceux de nos lecteurs qui n'ont jamais vu *l'Hémicycle,* l'intérêt que présente cette gravure, nous leur faisons hommage d'un grand dessin à la plume reporté sur pierre, qui contient un simple croquis, non pas des soixante-quinze figures qui entrent dans la vaste composition de Paul Delaroche, mais seulement de toutes les têtes, avec un renvoi au nom du personnage. Le tout est réduit aux dimensions du quart environ, car l'estampe d'Henriquel Dupont n'a pas moins de 2 mètres 60 centimètres de largeur sur 56 centimètres de hauteur. Elle est divisée en trois feuilles, qui peuvent, ou s'encadrer séparément, ou se réunir de façon à ne former, sous trois verres, qu'une seule estampe dans un seul cadre.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DE LA BIBLIOTHÈQUE SAUVAGEOT

La vente de la bibliothèque Sauvageot a vu se reproduire le phénomène ordinaire des ventes faites sous le patronage d'un nom célèbre. Les vulgaires éditions y sont achetées un prix double de celui du commerce, et les plaquettes qui grelottent, sur les quais, dans la boîte à cinq sous, sont disputées avec fureur. L'étiquette du vendeur est cotée avec prime, et l'on se passionne, sous les regards du public, pour des livres insipides et justement oubliés.

Je ne veux point dire que cette bibliothèque ne renfermât pas de livres de choix. Le possesseur avait commencé à la former vers 1848, au moment où les gens de bourse, en considérant la Curiosité comme une spéculation, ne lui permirent plus de compléter ses séries, et l'obligèrent à se rejeter sur les livres, alors moins recherchés. On y remarquait de curieux manuscrits, quelques-unes même de ces reliures, si fort à la mode aujourd'hui, qu'elles font passer, à la faveur de leurs vêtements de cuir gaufrés de dentelles, les plus piètres élucubrations des théologiens du moyen âge ou des poëtes mystiques de la Renaissance. La série des *Livres d'Heures* renfermait de belles vignettes et des enluminures précieuses, et nous aurons à revenir prochainement sur les numéros les plus curieux. La partie relative à l'histoire de Paris et des principales villes des provinces de France contenait des livres modernes aujourd'hui épuisés déjà, et pour la plupart offerts par les auteurs. Enfin on avait habilement distribué, sous les rubriques *Sciences et arts, Belles-lettres,* et même *Economie politique,* une série d'ouvrages, variés quant à la forme, mais identiques quant au fond, et qui ne peuvent trouver de place que dans la bibliothèque d'un célibataire.

Charles Sauvageot était né à Paris le 6 novembre 1781. Très-jeune et sous l'œil de ses parents, honnêtes commerçants, il se livra passionnément à l'étude du violon et il fut couronné en 1797 comme premier prix au Conservatoire, c'est-à-dire à l'ouverture même de cette haute école de musique. Il fut bientôt admis à l'orchestre de l'Opéra. En 1811, Sauvageot, sans quitter sa place de premier violon qu'il occupa dignement jusqu'en 1829, entra dans l'administration des douanes, et ce fut au milieu de ces occupations tranquilles qu'il put se livrer à sa passion pour le bric-à-brac. On se rappelle que Ch. Sauvageot a l'honneur de figurer dans la *Comédie humaine*. C'est lui que Balzac a minutieusement analysé sous le nom de *Sylvain Pons* dans les *Parents pauvres*. Le portrait physique a été dénaturé à dessein, mais on retrouve çà et là de ces touches de génie qui, rapprochées les unes des autres, composent le plus admirable portrait qui ait été peint de ce type essentiellement moderne, le COLLECTIONNEUR.

« Entre Pons et M. Sauvageot, il se rencontrait quelques ressemblances. M. Sauvageot, musicien comme Pons, sans grande fortune aussi, a procédé de la même manière, par les mêmes moyens, avec le même amour de l'art, avec la même haine contre ces illustres riches qui se font des cabinets pour faire une habile concurrence aux marchands. Pour toutes ces œuvres de la Main, pour ces prodiges du travail, Pons se sentait au cœur une avarice insatiable, l'amour de l'amant pour une belle maîtresse, et la *revente,* dans la *salle de la rue des Jeûneurs* (Balzac écrivait ceci en 1846), aux coups de marteau des commissaires-priseurs, lui semblait un crime de lèse-bric-à-brac. »

Saisi d'abord par la manie de la chinoiserie, Sauvageot, « qui possédait les trois éléments du succès : les jambes du cerf, le temps du flâneur et la patience de l'israélite, » abandonna plus tard cette branche de la curiosité à l'un de ses collègues de l'Opéra, M. Lami, et se livra tout entier à la recherche des débris du Moyen Age et surtout de la Renaissance. A sa mort, ce qui, dans sa collection, ne pouvait être offert à tous les regards, fut légué par lui à son ami le sculpteur Dantan. En ces temps heureux, je veux dire jusqu'à ce que le mouvement romantique eût mis les crédences et les bonnes lames de Tolède à la mode, il put moissonner largement dans des champs inexplorés. « Il paya 300 francs ces faïences de Henri II qui sont, au moins pour la rareté, l'honneur de sa collection, et qui en vaudraient aujourd'hui plus de 50,000. Quatre-vingt-dix-sept pièces des faïences de Bernard Palissy, estimées en 1856 par les experts 138,110 francs, lui en avaient coûté moins de mille. Ainsi du reste; et l'on lira bientôt dans ce recueil l'inventaire des richesses qu'il avait ramassées avec autant de patience que de sûreté de goût[1].

Ch. Sauvageot habita longtemps un modeste logement dans le faubourg Poissonnière, et c'est là qu'il faisait avec une complaisance exemplaire l'exhibition de ses trésors aux visiteurs qui devinrent peu à peu trop nombreux, et l'obligèrent sur les derniers temps à se restreindre à quelques amis intimes. Peu à peu aussi, les infirmités vinrent ébranler sa robuste constitution. Un jour, des marchands anglais vinrent lui offrir 500,000 fr. de son musée; mais Sauvageot ne put supporter cette idée que ce qu'il avait mis tant de peine et tant de temps à réunir pouvait se disperser et tomber dans des mains banales. Il émit la noble pensée de confier son trésor à son pays, qu'il intéresse par une foule de souvenirs historiques uniques au monde, et M. de Nieuwerkerke eut l'honneur de le décider à le transporter au Louvre de son vivant. La collection fut estimée 587,812 francs.

Ch. Sauvageot choisit au Louvre des salles magnifiques pour ses précieuses reliques, accepta le titre de conservateur honoraire, et reçut le ruban de chevalier de la Légion d'honneur. C'est au Louvre qu'il mourut le 30 mars 1860.

Nous n'eûmes que deux fois l'occasion de visiter M. Ch. Sauvageot. Nous lui portions la photographie, fort intéressante pour lui, d'un miroir presque exactement semblable à celui qu'il a laissé reproduire lourdement en chromolithographie dans *le Moyen Age et la Renaissance,* et celle d'un admirable portrait en émail représentant

1. Nous renvoyons le lecteur qui désirerait des détails biographiques plus étendus à la *Notice* écrite par M. Le Roux de Lincy en tête du catalogue de cette bibliothèque; à un article anecdotique de M. Jules Lecomte dans le *Monde illustré* du 7 avril 1860; à un autre article de M. Clément de Ris dans le *Moniteur* du 20 avril 1860, et enfin à un excellent catalogue publié par notre collaborateur M. A. Darcel, dans les *Annales d'archéologie* de Didron, année 1859.

Henri II à mi-corps, que possède M. Roux, de Tours, et dont Ch. Sauvageot avait une répétition peinte sur bois. Il parut très-intrigué lorsque nous lui parlâmes des richesses de ce cabinet, l'un des plus beaux que nous ayons visités en Touraine, et il se mit fort obligeamment au service de la *Gazette des Beaux-Arts*. Il était petit, pâle, avec des yeux ardents. Un bonnet noir couvrait à peine ses cheveux blancs, et il nous fit avec beaucoup d'amabilité et d'activité les honneurs de ses vitrines qu'il achevait de classer. M. Henriquel Dupont a dessiné d'après nature et gravé un très-intelligent portrait de Sauvageot jeune encore. Vu jusqu'à mi-corps, vêtu d'une robe de chambre, la tête couverte d'une calotte noire, il tient sous son bras un plat et dans sa main une aiguière de François Briot.

Ch. Sauvageot avait collé sur la garde de ses livres une étiquette dont la devise est charmante. Un S s'enlace dans deux C accolés, et on lit sur la jarretière qui entoure ce chiffre : *Dispersa coegi*. Ces deux mots expliquent toute sa vie, et je ne sais rien de plus touchant que cette épigraphe, que l'on devrait graver sur sa tombe. Il a vu dans la Renaissance un poëme de grâce, d'élégance, de chevalerie; il a cherché avec un amour passionné, exclusif, les membres épars de son idole, *disjecta membra*, comme dit le poëte. Les Valois surtout, qui exercèrent une influence si raffinée sur le goût de leur époque, avaient réalisé pour lui le type le plus complet de l'art français, et le roi François Ier, *son roi*, comme il disait un jour à M. Le Roux de Lincy, était pour cet aimable païen l'objet d'un culte véritable. Espérons que le public sera bientôt convié à visiter ce legs fait si noblement à son pays par un citoyen riche, dans un temps où les élus de la Fortune tentent chaque jour les hasards de l'hôtel Drouot.

Une charmante reliure du milieu du XVIIe siècle, à mosaïques de maroquin rouge, jaune et vert, avec des compartiments à petits fers dorés et argentés, et qui renfermait un *Martial* de 1629, a atteint 70 fr.

Catalogue des ducz et connestables de France, par Jehan le Fréron, Paris, 1555, avec blasons en couleur rehaussés d'or et d'argent, 102 fr. Cet exemplaire portait sur le titre la signature du maréchal prince d'Isenghien, amateur du XVIIIe siècle.

Plan de Paris, dressé en 1649 par J. Gomboust, gravé en fac-simile avec le texte. Paris, 1858, publié, à trop peu d'exemplaires, par la Société des bibliophiles. 42 fr.

Vingt-six eaux-fortes sur Paris, gravées par M. Charles Méryon, 55 fr. Ce recueil, renfermé dans un portefeuille, contenait plusieurs doubles, mais aussi quelques pièces fort rares, — le fac-simile d'un dessin de Nicolle de la collection de M. Destailleurs, *le Pont au Change* en 1784; le monument de Lysicrate, que M. Charles Blanc rappelait récemment, d'Athènes même, aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, et *la Vigie*, cette figure étrange qui contemple rêveusement Paris de l'un des angles des tours Notre-Dame, le menton appuyé sur la main, avec ces vers à la façon de Gringoire qui ne figurent que sur quelques épreuves :

Insatiable vampire, l'éternelle luxure
Sur la grande cité convoite sa pâture.

Enfin un portrait de M. Ch. Méryon par M. Bracquemond, l'un de nos aquafortistes les plus originaux. Mais dans ce médaillon figuré, celui-ci a exagéré singulièrement le profil tourmenté et la physionomie pensive de l'artiste qui a reproduit récemment dans ce recueil, avec une fidélité si intelligente, la passerelle provisoire du pont au Change en 1621.

VENTE D'ESTAMPES

Nous nous trouvons obligé de renvoyer à un prochain numéro les prix les plus intéressants de la vente Solar, qui n'est point encore close. En revanche nous donnons ceux de la vente Gervaise qui, sous la présidence de M. Delbergue-Cormont, a produit en trois vacations au delà de 13,500 fr.

Della Bella. *Saint Prosper descendant du ciel pour protéger Reggio* (62). Ép. 1er état, extrêmement rare, avant les armes et la dédicace, marge. 40 fr.

Guide (Guido Reni, dit le). *L'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste.* Bartsch dit avec raison que c'est un des plus beaux morceaux du maître. Petite marge. 43 fr.

Beham (Barthélemy). *Cléopâtre,* 1523. B. 12. Sup. ép. très-rare, avant le nom et l'année. 31 fr.

Durer (Albert). *Saint Jérôme dans sa cellule.* B. 60. 230 fr. — *La Mélancolie.* B. 74. Au dos : « A Paris, chez Pierre Mariette, rue Saint-Jacques, à l'Espérance, 1659. 115 livres. » 220 fr. On voit le chemin qu'ont fait les belles estampes depuis le XVIIe siècle, et combien aussi elles étaient déjà estimées. — *Le Cheval de la Mort.* B. 98. 205 fr. — *Les Armoiries à la tête de mort.* B. 101. Très-belle épreuve, quoique tachée, 301 fr.

Mecken (Israël de). *La Descente de Croix.* B. 19. 105 fr.

Rembrandt. *Rembrandt appuyé* (21). C'est, de l'avis des amateurs, le plus beau de tous ses portraits. 102 fr. — *La grande Descente de Croix.* Ancienne et belle épr. B. 81. 200 fr. — *La Femme à la flèche* (302). Très-rare. 342 fr.—*Paysage aux trois arbres* (212). 631 fr.

Callot (Jacques). *La Tentation de saint Antoine,* dédiée à M. de La Vrillère (139 de l'excellent catalogue de M. Meaume, de Nancy). Ép. 1er état. Extrêmement rare. 251 fr.

PORTRAITS.

Balechou. *Jean de Jullienne tenant le portrait de Watteau,* d'après de Troy le père, 1722. Ép. très-rare, avant toute lettre, avant la perruque diminuée et avant les travaux pour ombrer la tablette. 125 fr.

Dyck (Van). *Jean Breughel.* Avant toute lettre; le fond commencé à ombrer. 103 fr.

Goltzius (H.). *N. de La Faille,* général d'armée. B. 212.— Son épouse en pendant. B. 213. 2 portraits. 110 fr.

Worstermann (L.). *Wenceslas Coeberger,* une seule ligne, avec « Mart. Vanden Enden, » avant le nom du graveur. 48 fr.

PH. BURTY.

On nous adresse et nous nous empressons de communiquer à nos lecteurs quelques détails sur la vente faite récemment à Berlin des œuvres d'art et objets divers appartenant à la succession d'Alexandre de Humboldt. L'illustre savant les avait tous légués, comme on sait, à son vieux valet de chambre qui ne l'avait pas quitté depuis de longues années. Le gouvernement prussien ni aucun établissement public n'ayant offert de les acheter en totalité, ces objets ont été livrés aux enchères publiques. On assurait que, dès la première annonce d'une vente, des ordres étaient venus en grand nombre et de

fort loin, particulièrement de l'Angleterre et de l'Amérique. Il semblait facile de prévoir que les objets ayant servi à l'usage personnel de Humboldt seraient surtout vivement disputés, et qu'ils seraient adjugés à l'un de ces étrangers, acquéreurs infatigables de *souvenirs* de personnages célèbres, collectionneurs comme le peintre Chalon, de l'Académie royale de Londres, qui vient de mourir, de pantoufles royales ou de boutons d'uniformes, amateurs singuliers qui payeraient plus cher une plume trouvée sur la table d'un grand écrivain qu'un exemplaire de ses œuvres complètes. L'événement a démenti en partie ces prévisions. L'Allemagne ne s'est pas laissé enlever si facilement les dépouilles d'un de ses plus illustres enfants. La concurrence la plus sérieuse n'est pas venue de l'Amérique ni de l'Angleterre, mais de la Belgique; enfin, la plupart des objets mis en vente n'ont pas dépassé le prix que l'on pouvait raisonnablement fixer d'avance.

Le catalogue des objets d'art se composait de 521 numéros, parmi lesquels on comptait 29 sculptures et un nombre considérable de tableaux à l'huile, d'aquarelles, d'estampes, de photographies, de médailles, etc. Nous allons indiquer rapidement les objets qui nous paraissent avoir le plus d'intérêt ou qui ont atteint les chiffres les plus élevés.

Marbre. — Le *buste colossal de Humboldt,* sculpté en 1843 d'après nature par David d'Angers, et dont il n'existe aucune copie, a été acquis par la librairie Asher, de Berlin, au prix de 2,001 thalers. C'était un présent de l'artiste au savant.

Bronzes. — Une statuette représentant Humboldt, par Wolgast, 95 thlr. — *Lionne dévorant un singe*, par Fratin, 25 thlr. — *Sphinx* en bronze doré, servant de presse-papier. 15 thlr.

Tableaux. — Ingres. *Léonard de Vinci rend les derniers soupirs entre les bras du roi François Ier.* 516 thlr.

Gudin. *Tempête.* 105 thlr.

G. Wegner. *Vue de Naples au clair de lune.* 41 thlr.

Rugendas. Six esquisses à l'huile, *Paysages de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud.* 125 thlr.

Portrait d'Alexandre de Humboldt, peint à l'huile en 1855 par Gaggioti Richard. 37 thlr.

Portrait de Guillaume de Humboldt. 55 thlr.

Miniature. — Portrait de l'astronome de Lalande, exécuté d'après nature par H. de Lalande. 13 thlr.

Dessins et aquarelles. — *Portrait de Guillaume de Humboldt* dans sa jeunesse, dessin au crayon. Ce dessin avait été exécuté d'après un portrait qui appartenait à Schiller, et offert à Humboldt par la fille de Schiller, madame de Glischen. 9 thlr.

Projet de médaille pour le *Cosmos,* dessin original de Pierre de Cornélius et H. Asmus, richement encadré, présent du roi de Prusse à l'auteur du *Cosmos.* 52 thlr.

Hildebrandt. *Vue de Jérusalem,* aquarelle. 162 thlr. — *L'arbre de Cortès,* à Tacuba (Mexique), dessin exécuté d'après une photographie qui a été vendue en même temps. 34 thlr.

Gravures. — Desnoyers. *La Madone de Saint-Sixte,* d'après Raphaël, sur chine, avant la lettre, avec la dédicace de l'artiste. 35 thlr.

Achille Martinet. Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn, d'après Louis Gallait, avec la dédicace de l'artiste. 20 thlr.

Mandel, graveur prussien. *Le Roi Charles Ier*, d'après Van Dyck, avant la lettre,

avec la dédicace de l'auteur. 44 thlr. — *Le Titien,* d'après le tableau original du musée de Berlin. 14 thlr. — *Van Dyck.* 25 thlr.

Schœffer. *La Vierge à la chaise,* d'après Raphaël. 16 thlr.

Photographies. — Rosti. Recueil de vues photographiques prises au Mexique et à Vénézuela en 1857 et 1858, 47 feuilles, exemplaire unique, recueil formé expressément pour Humboldt. 100 thlr.

Portrait d'Aimé Bonpland, exécuté à Buenos-Ayres et envoyé par le naturaliste français à son ancien compagnon de voyages. 31 thlr.

Portrait du sculpteur Rauch. 39 thlr.

Peintures murales de la *Galerie des fêtes à l'Hôtel de Ville de Paris,* par Lehmann, 56 planches photographiées par Legray, avec explication. Paris, 1854. 43 thlr.

Médailles offertes à Humboldt par plusieurs souverains et par des institutions savantes, parmi lesquelles seize médailles en or d'une valeur de 670 ducats et 3/4, sept en platine, vingt-trois médailles d'argent et cent médailles de bronze. Une partie des médailles en or ont été retirées de la vente, parce qu'il ne s'est pas présenté d'acquéreurs qui voulussent donner un prix supérieur à la valeur intrinsèque. Nous avons remarqué particulièrement une médaille octogone en or représentant la Porte de Moscou, d'une valeur de 300 thlr.; la médaille d'or offerte à Humboldt par ses auditeurs à la clôture de son cours en 1828, d'une valeur de 225 thlr.; médaille en or de Pfeuffer, portant le buste de Sophocle, 250 thlr.— Médaille en or offerte en 1833 par le roi Louis-Philippe, souvenir d'une visite à la Monnaie de Paris : au droit, le roi et la reine des Français; au revers, neuf princes et princesses de la famille d'Orléans. Cette médaille, du poids de 98 ducats, a été vendue 293 thlr. — La même en argent, 34 thlr. — Médaille en platine, frappée au couronnement de l'empereur Nicolas en 1826, 138 thlr. — Médaille en or commémorative de l'achèvement du couvent Smolus à Saint-Pétersbourg, en 1835, 190 th. — Médaille en or par M. Kin, prix de l'Institut des mines de Russie, d'une valeur de 62 1/2 ducats. — Médaille en or, de Tolstoï, portrait de la princesse Hélène, 77 thlr.— La médaille de membre associé de l'Institut de France, 40 thlr, etc., etc.

Une collection d'environ 3,600 *empreintes de pierres gravées,* disposées sur des rayons, dans une boîte en forme de livre et ornée de médaillons de bronze, présent du roi de Prusse à Humboldt, 182 thlr.

Sculptures en bois. — *Idole mexicaine* en bois sculpté, avec des pierres incrustées, du temps de Montezuma, legs du comte Ross. 69 thlr. — Groupe représentant un *Paysage du tropique,* offert à Humboldt par madame Meyerbeer, en remercîment du *Cosmos.* 50 thlr.

Porcelaines. — *Vase de Sèvres* orné de peintures, offert à Humboldt en 1804. 188 thlr. — *Statuettes de Kant et de Lessing,* d'après le monument du grand Frédéric, par Rauch, autre présent du roi. 12 thlr. — *Tête-à-tête* en porcelaine de la manufacture royale de Berlin, décoré des vues de Sans-Souci, également donné par le roi. 116 thlr.

Les présents offerts de toutes parts à Humboldt, à diverses époques de sa vie, formaient, comme on le voit, une partie considérable de cette vente. Nous mentionnerons encore un présent royal, un grand *écran de cheminée* orné d'arabesques en or sur fond noir; au milieu une vue de la résidence de Potsdam, à l'huile, entourée de perles. 53 thlr. — Un *plateau en laque* du Japon, décoré d'un sujet mythologique, don du docteur Overbeck. 20 thlr. — *Portrait d'Alexandre de Humboldt,* exécuté en soie à Lyon, entouré d'un riche cadre rococo. 22 thlr.

Les instruments de physique et d'astronomie dont s'est servi le grand naturaliste, portant tous son nom et l'indication autographe du lieu où il les a employés, n'ont pas été compris dans la vente publique; ils devaient être vendus de gré à gré. — Une collection minéralogique, contenant environ 400 espèces, a été adjugée à 76 thlr. — On a quelques pierres, un morceau de malachite, provenant des mines du prince Demidoff, vendu à part 84 thlr.; une émeraude, don de l'empereur Nicolas, 250 thlr., et un grand morceau de fer météorique recueilli à Hauptmannsdorf en Bohême, en 1847, 41 thlr.

Une curieuse collection qui a été également mise en vente est celle des diplômes conférés à Humboldt par presque toutes les Universités, Académies et Sociétés savantes du monde. Toutes celles qu'il a reçues ne s'y trouvaient pas, dit-on; cependant on n'en comptait pas moins de 160, dont la liste s'ouvre par le diplôme de l'Académie des sciences de Berlin du 3 août 1800 et se ferme par une lettre de félicitations de l'Académie de Munich, à l'occasion de son jubilé séculaire, le 28 mars 1859. La vente de cette collection a produit 502 thlr.

Enfin le bureau de Humboldt, ce bureau en bois de bouleau recouvert de toile cirée, sur lequel il a écrit le *Cosmos*, avec l'encrier, les plumes et tous les autres objets qui le garnissaient, ont été vendus 150 thlr.

La vente a produit en totalité près de 10,000 thlr. Diverses collections d'histoire naturelle avaient été vendues précédemment à un amateur.

Une autre vente intéressante, qui s'est faite à Berlin récemment, est celle du fameux paysage des *Moulins* de Hobbema qui faisait partie autrefois de la collection Patureau. Ce tableau, qui avait été acheté 95,000 fr. par M. Gustave Schulze, banquier, vient d'être acquis par M. le comte de Morny, dit-on, au prix de 105,000 francs.

A. W.

LIVRES D'ART

Filigranes de papier du XVe siècle, *aux armes des familles Cœur et de Bastard, publiées avec notices par* MM. Hippolyte Boyer, *bibliothécaire de Bourges, et* Vallet-Viriville. — *Paris,* Didier et Cie; 1860.

Les travaux publiés dans ce recueil par M. Vallet-Viriville sous le titre de *Notes pour servir à l'histoire du papier*[1] ont réveillé de toutes parts l'attention sur cette question importante, qui se lie par le fait avec les origines de l'imprimerie. MM. Samuel Sotheby de Londres, Olivier Barbier de la Bibliothèque impériale, Bondu, ancien libraire au Mans, Boyer de Bourges et Moreau, secrétaire de la mairie de Dun-le-Roi, ont adressé à M. Viriville des renseignements, des observations et des dessins de filigranes. MM. Louis Paris et de Girardot lui ont même envoyé plusieurs centaines de fragments originaux. L'un de ces fragments lui ayant fourni un filigrane mutilé dans lequel il avait reconnu les armes de Jacques Cœur, M. Vallet-Viriville publia une note sur ce type dans le bulletin de la *Société des Antiquaires de France*. M. Hippolyte

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 222; t. III, p. 153; t. IV, p. 150.

Boyer, bibliothécaire de la ville de Bourges, retrouva à Bourges même diverses variétés nouvelles de ce filigrane, et après les avoir fait graver en fac-simile, il vient de les publier dans une petite brochure qui se trouve être ainsi le complément des *Notes* déjà publiées.

M. Vallet-Viriville, s'appuyant sur un passage de l'*Histoire du Berry* de M. Raynal, avait émis l'opinion que Jacques Cœur, jaloux de rivaliser sur tous les points avec les Italiens, avait dû fonder à Bourges une papeterie et chercher à perfectionner la fabrication du papier indigène. M. Hippolyte Boyer a cru retrouver la trace de cette papeterie dans deux moulins à farine établis sur la rivière d'Auron, dont l'un s'appelle aujourd'hui le *Moulin de messire Jacques*, et l'autre le *Moulin Bastard*. Ce sont là des suppositions que la critique locale peut seule étudier avec fruit. Cependant, comme presque tous les types de filigrane de *Bastard* et même de *Cœur* sont antérieurs à 1487, il serait possible que cette papeterie eût péri dans le grand incendie qui en cette année réduisit en cendres les deux tiers de Bourges et ruina les établissements industriels voisins.

Les armes de la famille Bastard étaient parties de demi-aigle impérial et de demi-fleur de lis, et cette disposition se trouve exactement reproduite dans cet échantillon (fig. H).

H

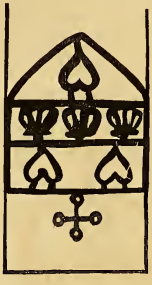
La figure A est prise dans le registre capitulaire de Saint-Étienne de Bourges, conservé aux archives départementales du Cher, et qui comprend les années 1470 et 1478.

Nos lecteurs peuvent se reporter à la figure 80, page 161, du tome IV de la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous rappellerons seulement ici que lorsqu'en 1440, Jacques Cœur fut anobli, Berry, le héraut d'armes de Charles VII, lui composa ainsi son écu : d'azur à la fasce d'or, chargé de *trois coquilles de saint Jacques* de sable, à trois *cœurs* de gueule ou au naturel. Sa devise était : A COEURS VAILLANS RIENS IMPOSSIBLE.

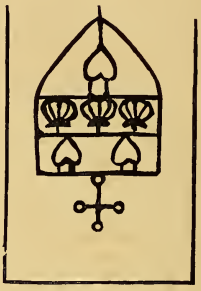
La figure B provient d'un compte exceptionnel de recettes, octrois et deniers communs, et des tailles de la ville de Bourges, exercice 1474-75.

Les armes de Jacques Cœur se montrent avec un changement remarquable dans la

figure C. Le troisième cœur en pointe y est remplacé par un croissant montant, et l'auteur fait observer que peut-être est-ce là une allusion lointaine aux rapports de l'argenterie de Charles VII avec le Levant.

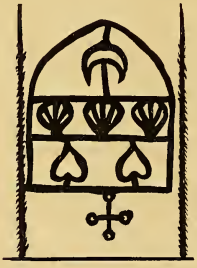


A



B

Les figures D et E offrent encore une modification assez curieuse, mais dont on ne peut guère trouver l'explication que dans le caprice de l'ouvrier ou dans la nécessité de distinguer entre elles les cuvées : une sorte de feuille de trèfle s'épanouit à la pointe de l'écu.

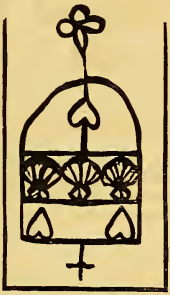


C

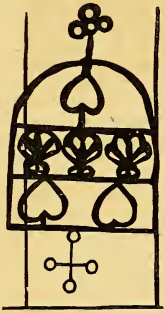
« Si l'on peut déterminer approximativement la fin de cette fabrique, dit encore M. Boyer, il n'en est pas de même de ses commencements. La plus ancienne date que nous rencontrions des échantillons de ses produits est de 1470. Sans doute il est possible, probable même, que l'année où le papier fut employé ne soit pas celle qui l'a vu fabriquer; mais de quelque latitude que l'on use pour prolonger le temps qu'il a pu passer en magasin, il y aura toujours une lacune entre la date qu'on obtiendra et l'an-

née 1456, dans laquelle mourut Jacques Cœur... On pourrait supposer que la création de cette papeterie aurait été une inspiration de Jean Cœur, l'un de ses fils, lequel fut archevêque de Bourges de 1444 à 1483, et aida en 1466 à la création de son Université. L'établissement de la papeterie eût pu être précisément motivé par celui de l'Université. Le lien de connexité qui exista au moyen âge entre les Universités et les papeteries est un fait acquis à l'histoire. Alors peut-être le caractère sacré du fondateur de la papeterie de Bourges ne serait-il pas étranger à la présence de la croix au-dessus de l'écu du filigrane. » M. Vallet-Viriville croit cependant que cette papeterie fonctionnait antérieurement à la fondation de l'Université.

Quoi qu'il en soit, nous devons laisser de côté la question purement historique



D



E

pour insister sur l'utilité de semblables études. Il est désirable qu'elles soient réunies en corps de volume. Espérons qu'un éditeur intelligent entrera largement dans la voie ouverte par la *Gazette des Beaux-Arts*. « Un dessin de filigrane, pour être utile et instructif, doit présenter un calque complet et fidèle de la figure, et reproduire l'emplacement et la marque des pontuseaux. » Une exactitude scrupuleuse fera seule avancer la question. Les Anglais l'ont déjà largement abordée dans les *Principia typographica* de M. Samuel Sotheby. Il y a donc pour nos imprimeurs français, dans l'impression d'un ouvrage de ce genre, comme des lettres de noblesse à entériner.

B. MAURICE.

Nous recevons la lettre suivante de notre collaborateur, M. Alfred Darcel :

Vienne, 9 décembre 1860.

« L'exposition d'archéologie que je suis venu étudier se termine demain, mais grâce aux relations que la franc-maçonnerie du XIIIe siècle m'a créées ici, je pourrai tout voir et tout toucher, dessiner de plus ce qui me plaira, quand les portes seront fermées.

« Cette exposition est peu nombreuse — 470 numéros — et renferme fort peu d'objets qui ne soient point ecclésiastiques et qui soient de la Renaissance. La folie des ma-

joliques est encore inconnue dans cet heureux pays. Il n'y a qu'un plat ovale de la décadence, mais fort beau, d'après *le Triomphe d'Amphitrite* d'Annibal Carrache.

« Les émaux peints sont également rares, et sans le baron Rothschild, de Vienne, qui a prêté le coffret de *l'Histoire de Tobie*, un plat ovale de P. Raymond, et les deux plaques d'après Étienne de Laulne, signées I. C. et I. D. C., dont je parle à propos des publications de M. M. Ardant, et qui sont évidemment de la même main; sans ces pièces qui proviennent toutes, je crois, de la vente Fould, l'émaillerie peinte de Limoges ne serait représentée que par une petite plaque carrée fort belle, *Un Combat de cavalerie* de Penicaud ou de Pape. Elle appartient à M. Camesina, un dessinateur d'archéologie très-remarquable.

« Les émaux rhénans des XIIe et XIIIe siècles sont également rares, et la grande *Pala* émaillée du XIIIe siècle et signée des artistes de Verdun, qui m'avait surtout attiré à Vienne, n'est pas venue à l'exposition. Mais elle est dans une église des environs, et je dois aller la visiter cette semaine.

« Il y a, par contre, une croix ornée d'émaux cloisonnés en or, émaux fort rares et fort précieux, comme vous savez. Une autre croix de la fin du XIVe ou du XVe siècle est ornée d'un écusson mi-partie France et mi-partie Hongrie. Quelles alliances y avait-il à cette époque? C'est un point à éclairer. Quelques petites châsses en émail champlevé de Limoges sont facilement reconnaissables, quoique les archéologues d'ici aient quelques velléités de les croire allemandes.

« La question pourra être, m'assure-t-on, plus précisée en faveur de l'Allemagne pour un ciboire du XIVe siècle, décoré de figures gravées en réserve sur un fond d'émail rouge. On le dit fabriqué à Vienne, de 1315 à 1330, pour un évêque qui fit restaurer à cette époque la *Pala* émaillée que je citais plus haut. L'orfévrerie est extrêmement riche à l'exposition, surtout en pièces du XVe siècle. On compte par douzaines les calices de cette époque, ainsi que ces monstrances ou ostensoirs en forme de clocher pédiculé, orné de contre-forts et de clochetons. Mais parmi ces pièces, dont quelques-unes sont fort élégantes de forme, tout en étant riches de détails, il convient de citer d'abord deux vastes calices à anses du XIIe au XIIIe siècle, avec le chalumeau qui servait à y aspirer le vin de la communion.

« Grâce au goût que les Allemands ont toujours eu pour les inscriptions, comme le reconnaît Molière dans *les Fâcheux*, ils ont expliqué, par des vers léonins, gravés sur la plupart de leurs pièces d'orfévrerie des hautes époques, le symbolisme qui a concouru à leur ornementation, et qu'ils ont toujours singulièrement affectionné, plus que nous autres Français, peut-être.

« Deux boîtes en ivoire, enchâssant une plaque de marbre précieux dans leur couvercle, de l'époque carlovingienne, à ce que je crois, autels portatifs, certainement; — une colombe émaillée; une autre colombe en cuivre, mais recouverte d'un apprêt doré, qui doit cacher, sans doute, de l'émail, deux pièces destinées à contenir la réserve eucharistique et à être suspendues sur les autels; des crosses d'émail et d'ivoire, en assez grand nombre et de toutes les époques, — sont encore à remarquer avec une certaine quantité de vêtements sacerdotaux en étoffes orientales, avec galons d'occident ou en broderies à personnages. Les étoffes ont été soumises à tant de causes de destruction que ces monuments de l'industrie textile du moyen âge sont excessivement rares. Je dois dire qu'ils sont fort beaux, et qu'il est douteux que l'industrie lyonnaise, si perfectionnée aujourd'hui, puisse faire mieux et aussi solide.

« Une chose digne de remarque que me faisait observer un archéologue allemand, en

me montrant des chemises slovasques brodées de nos jours, c'est que le principe est le même pour les ornements à six siècles de distance. Ce principe est la combinaison élémentaire de lignes droites.

« Les orientalistes auraient de grandes jouissances devant deux vases arabes en verre doré et émaillé qui sont dans le trésor de Saint-Étienne de Vienne depuis le XIVe siècle, et que l'on croit rapportés des croisades, remplis de terre sainte. Ils sont aussi riches d'ornementation que purs de forme.

« L'exposition qui se termine demain, et qui me prend tout mon temps, ne m'a pas encore permis de voir la collection des antiquités de la Bibliothèque et la salière de Cellini. Quant au Trésor impérial, il est fermé en hiver; mais on ne doute pas, tant on m'accueille bien ici et avec toute sorte d'égards dont je suis confus, on ne doute pas que je n'obtienne la permission de m'y morfondre. On est terriblement frileux ici, en même temps qu'économe de chauffage dans certaines collections qui, comme les marmottes, font les mortes en hiver. »

— On nous écrit de Bruxelles, le 22 novembre :

« Le concours de peinture pour le prix de Rome a eu lieu à Anvers cette année. Les tableaux des lauréats sont en ce moment exposés à Bruxelles, au palais ducal. Le premier prix a été décerné à M. Léonce Legendre, de Bruges; le second à M. Jean Verhas, de Termonde; une mention honorable a été donnée à M. Édouard Debruxelles, d'Ath.

« Le sujet choisi par le jury était *la Résurrection du fils de la veuve de Naïm.*

« M. Legendre, qui a obtenu le premier prix, a traité son sujet dans le style roman. Depuis quelques années, on abuse en Belgique de ce retour vers un art épuisé depuis longtemps, et on fait de l'archaïsme avec un parti pris tout à fait exagéré. L'exposition de cette année a mis au jour toute une école de peintres gothiques qui, à la suite de M. Leys, étudient minutieusement les tableaux et les gravures des XIVe et XVe siècles, sans plus guère s'occuper de la nature. Ils sont classés déjà : on les nomme les « peintres de costumes ».

« Le tableau de M. Legendre est une sorte de fresque incolore, de bas-relief. Tous les personnages y sont de la même taille, tous les vêtements de la même étoffe, toutes les chairs sont en bois de couleurs différentes. Ou plutôt il n'y a là ni étoffe, ni chair; chacun des acteurs de cette scène mystique est taillé dans la pierre; aussi l'action et la vie sont absentes. Ce n'est que le travail d'un jeune archéologue déjà savant qui a pu, à cet âge tendre, s'annuler complétement devant l'idéal des mystiques poitrinaires, sans plus songer au bon sens, à la vie, à l'humanité. Naturellement, tous ces personnages bibliques, étriqués et fabuleusement immobiles, sont l'exagération d'un art qui a eu sa raison d'être, mais qui est aujourd'hui absurde, impossible. Tous ces pastiches plus ou moins intelligents font peine à voir lorsqu'ils sont l'œuvre d'hommes jeunes et peut-être passionnés. On se dit : « C'est ainsi que travaillent les esprits impuissants; n'ayant rien en eux, ils empruntent aux autres et s'inspirent du passé. »

« Cependant si l'on n'enseignait pas cet art, si l'on n'en avait pas fait une sorte d'idéal réglementé, il n'aurait point cette vogue momentanée et pernicieuse. Chacun essayerait d'exprimer en sa propre langue ses impressions personnelles. Que doit dire le public devant l'encouragement accordé à ces tentatives de résurrection? Applaudir à de pareilles extravagances, — le mot n'est peut-être pas encore assez expressif, — c'est une grande faute, presque un crime.

« Que deviendra à Rome M. Legendre, si aujourd'hui déjà on peut le compter

parmi les morts? Quant aux tableaux de MM. Verhas et Debruxelles, ce sont les médiocrités ordinaires du genre. ÉMILE LECLERCQ. »

— Le cimetière du Père-Lachaise est une sorte de musée de sculpture où l'on rencontre, çà et là, de très-belles œuvres des artistes contemporains, de David d'Angers entre autres. Mais ces productions de l'art y sont un peu *enterrées*, et il n'y a guère que les étrangers de passage qui aillent visiter les *monuments* du Père-Lachaise.

Dans une petite chapelle de ce cimetière, la chapelle funéraire de M. de Biré, ancien officier français, de famille noble, et connu comme collectionneur de tableaux, on vient de placer une grande statue de marbre blanc, le Christ debout, symbolisant la *Résurrection*, par M. Jean Du Seigneur. La figure, très-belle et très-simple, a six pieds de haut; par malheur, elle est fixée à la muraille intérieure de la petite chapelle sombre, au lieu d'être exhaussée sur un piédestal en plein air. Il est regrettable que le pieux empressement de la famille de Biré n'ait pas permis au statuaire de faire voir son œuvre à la lumière du prochain Salon de Paris.

— L'exposition de Bruxelles est close, et les journaux belges feront bientôt connaître le résultat de la loterie organisée pour l'achat d'une certaine quantité de tableaux. Parmi ces tableaux il y a vraiment des œuvres qui feraient bien dans des collections très-choisies, par exemple *la Maison tranquille*, de M. Israels, d'Amsterdam.

Spa aussi a organisé une tombola à la suite de son exposition, car Spa, jalouse des capitales et des grandes villes, a maintenant son exposition — permanente, — du moins pendant la saison des jeux. Elle avait réuni cette année près de trois cents tableaux dans les salons du Waux-Hall, petit palais du dernier siècle, qui avait été ouvert en 1770 pour faire concurrence à la Redoute, où l'on jouait alors comme aujourd'hui. L'exposition de Spa recommencera le 1er mai et durera jusqu'au 1er novembre.

— En arrivant d'Athènes, nous apprenons que le *Salon des Arts unis* a définitivement fixé son inauguration au jeudi prochain, 27 décembre. Ce qui n'était à notre départ qu'à l'état d'ébauche, se trouve aujourd'hui avoir été mené à fin avec une rapidité merveilleuse et un goût parfait. Une salle presque aussi grande que le Salon carré du Louvre, va s'ouvrir aux envois des artistes qui ne voudront ou ne pourront pas attendre le grand jour des expositions nationales. Abondamment éclairé et d'une manière égale, décoré avec élégance et par les motifs mêmes qui ornaient l'ancien hôtel de Fanny Elssler, le *Salon des Arts unis* sera certainement la plus belle et la mieux située de toutes les exhibitions publiques; ajoutons que, par une innovation luxueuse, elle sera ouverte aussi le soir, et que bien des objets d'art ne perdront rien à être éclairés aux flambeaux. En abandonnant au maire de l'arrondissement, pour être distribuée aux pauvres, une partie de leurs recettes, les fondateurs de la nouvelle Société ont fait preuve d'un bon sentiment qui du reste leur profitera. Déjà les personnages les plus considérables, les artistes le plus en renom, les amateurs les plus connus, se sont associés à la pensée d'assurer un musée permanent aux ouvrages d'art, un patronage honorable aux artistes de la province et de l'étranger, et un charmant refuge aux hommes d'étude et de loisir. Une fête magnifique inaugurera cette institution, qui a eu, dès l'origine, nos plus vives sympathies, et qui mérite tous les encouragements de ce public choisi, distingué et passionné pour les belles choses, qui augmente chaque jour, et qui tend à devenir peu à peu... tout le monde. CH. B.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE SUR LES BEAUX-ARTS

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1860[1]

I. — HISTOIRE GÉNÉRALE

Études sur les beaux-arts en général, par M. Guizot. Nouvelle édition. Paris, 1860; grand in-18 de 423 pages.

Salon de 1810; Essai sur les liens qui unissent et les limites qui séparent les Beaux-Arts; Description des tableaux d'histoire gravés dans le Musée Laurent, suite du Musée Robillard. La 1re édition a paru en 1852. In-8.

Histoire de la peinture en Italie, par de Stendhal (Henri Beyle). Seule édition complète, entièrement revue et corrigée. Paris, 1860; in-18 de 432 pages.

Bibliothèque contemporaine.

La 1re édition, 2 vol. in-8, a paru en 1817. En 1818, on a publié un prospectus des tomes III, IV et V, qui n'ont jamais été écrits. Les deux éditions de 1824 et de 1831 ne sont que des exemplaires de 1817, avec un nouveau titre. Le volume annoncé ici est un tirage d'un cliché de l'édition de 1854, qui fait partie des œuvres complètes de Beyle.

Souvenirs et portraits; études sur les beaux-arts, par F. Halévy, membre de l'Institut. Paris, 1860; grand in-18 de 376 pages.

Bibliothèque contemporaine. — Ce curieux volume contient : Origine de l'Opéra en France; Brilton le charbonnier; Gregorio Allegri et les *Miserere* de la chapelle Sixtine; L'organiste Frohberger; Une lettre de l'abbé Bourdelot; Pierre Fontaine; Georges Onslow; Abel Blonet; David d'Angers; Paul Delaroche; Adolphe Adam; Les Arts et l'Industrie; Observations sur un ouvrage de M. le comte Léon de Laborde, membre de l'Institut; Le Diapason.

Société des amis des arts de Strasbourg. Compte rendu par le comité en assemblée générale du 22 janvier 1860. Gestion de 1859. — Discours de M. Marcotte, président, et Rapport de M. Blanck, secrétaire de la société. Strasbourg, 1860; in-8 de 36 pages.

Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts, contenant des articles littéraires, la nécrologie des écrivains et artistes morts dans le cours de l'année ....; précédé d'une Histoire littéraire et dramatique de l'année, par M. Jules Janin. Illustré de vignettes et portraits. 1861, 9e année. Paris, 1860; in-8 de 93 pages.

Documents relatifs à l'histoire des corporations d'arts et métiers du diocèse du Mans, rassemblés par Thomas Cauvin et publiés par M. l'abbé Lochet. Le Mans, 1860; in-12 de VIII et 504 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Dessin — Perspective
Architecture, etc.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire, contenant ...; par A. Le Béalle. Cours supérieur. Paris, 1860; in-4 de 28 pages avec 46 planches.

Traité de perspective linéaire, par J. Adhémar. 3e édition revue et augmentée. Paris, 1860; in-8 de 264 pages, avec un atlas in-folio de 81 planches.

La première édition est de 1836, avec 62 planches, et la seconde de 1846, avec 66 planches.

La *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, p. 167-176, a donné un curieux extrait, alors inédit, de cette troisième édition.

1. Pour la Bibliographie du premier semestre, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, pages 375-382. — Nous rappellerons ici que l'on peut se procurer aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts* toutes les publications mentionnées dans la Bibliographie.

La perspective expérimentale, ou l'orthographe des formes, à l'usage des amateurs et des artistes peintres, sculpteurs et architectes, par Goupil, professeur. Paris, 1860; in-8 de 64 pages.

Bibliothèque artistique.

Le Vignole des architectes et des élèves en architecture, par Charles Normand, architecte. 3e édition. Paris, 1860; in-4 de 31 pages, avec 36 planches et un frontispice.

La première édition est de 1827.

Nouveau cours raisonné de dessin industriel, appliqué principalement à la mécanique et à l'architecture, comprenant...; par Armengaud frères et Amouroux. Paris, 1860; grand in-8 de 360 pages, avec un atlas in-folio de 45 planches.

III. — ARCHITECTURE.

Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la douzième dynastie des rois égyptiens jusqu'au XVIe siècle, découverte et publiée par Emeric Henszlmann, de l'Académie nationale de Hongrie. Première partie : style égyptien. Ordre dorique (texte). Paris, 1860; in-4 de VIII et 175 pages.

On annonce 12 livraisons, renfermant chacune 4 pl. sur papier grand Jésus in-plano, et 3 volumes in-4 de texte. Chaque planche contient la monographie d'un ou de plusieurs monuments.

L'architecte devant notre époque et la postérité, par A. Jullien (fragments). Paris, 1860; in-4 de 12 pages.

Symétrie des constructions dans les villes. Innovations à ce sujet par J.-B. Dessirier. Paris, 1860; in-8 de 15 pages.

L'architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III. Nouvelles maisons de Paris et des environs. Plans, élévations, coupes, détails de construction, de décoration et d'aménagement, par M. César Daly, architecte du gouvernement. Première livraison. Paris, 1860; 4 planches petit in-folio.

On annonce 2 volumes petit in-folio, composés de gravures sur acier, de chromolithographies et d'un texte illustré par des gravures sur bois. Chaque volume se composera d'environ 25 livraisons.

Lyon en 1860, revue populaire des monuments, travaux d'art, embellissements, aménagements exécutés à Lyon jusqu'à ce jour, par Pierre-Honoré Thomas, de Lyon. Lyon, 1860; in-8 de 76 pages, avec vignettes dans le texte.

Vays. — De l'architecture religieuse à Lyon, d'après quelques constructions modernes. Église de la Demi-Lune; église de Saint-Georges. Lyon, 1860; in-8 de 20 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais*, juillet 1860.

Les grands architectes français de la Renaissance...

Voir à la Biographie.

Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises. Dessins par Clément Contant, architecte, ancien machiniste en chef du théâtre de l'Opéra. Texte par J. de Filippi. Paris, 1860; 2 vol. petit in-folio de 176 pages, avec 134 planches gravées.

Première partie : Théâtres, plans, coupes et élévations, à l'échelle de 5 millimètres par mètre; deuxième partie : machines théâtrales, à l'échelle de 1 centimètre par mètre.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, p. 313-316, et tome VI, page 379.

Théâtre anglo-français. Description du plan, de la façade, etc. Exposé d'un projet de statuts, par Alph. Ruin, de Fyé, auteur-fondateur du projet. Paris, 1860; in-4 de 42 pages. — (Autre édition). In-4 de 46 pages.

Mémoire sur les voûtes en berceau portant sur une surcharge limitée à un plan horizontal, par Denfert-Rochereau, capitaine du génie et professeur adjoint de construction à l'École d'application. Paris, 1860; in-8 de 95 pages, avec planche.

Extrait du dix-septième volume de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics.*

IV. — SCULPTURE.

Notice sur une statuette égyptienne, par M. E. de Saulcy. Metz, 1860; in-8 de 5 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*, année 1859-60.

Collection de figurines en argile de l'époque gallo-romaine, avec les noms des céramistes qui les ont exécutées; recueillies, dessinées et décrites par Edmond Tudot, peintre, etc. Moulins et Paris, 1860; in-4 de 107 pages, avec 54 planches et des figures dans le texte.

Notre-Dame de France au Puy, statue colossale de la Vierge fondue avec les canons pris à Sébastopol. Ode couronnée par l'Académie des jeux floraux de Toulouse en 1858; suivie d'un Précis historique sur l'église du Puy et la statue de Notre-Dame de France. Toulon, 1860; in-8 de 16 pages.

L'inauguration de la statue de M. Bonassieux a eu lieu le 12 septembre 1860. Voir l'article suivant.

Statue colossale de Notre-Dame de France. Modèle de M. Bonnassieux, exécuté par Fournier père et fils dans les ateliers de M. Eus-

tache Rénat (à Givors, département de la Loire), par Fournier père. Lyon, 1860; in-12 de 80 pages.

La statue de Notre-Dame de France, par Ch. Calemard de Lafayette, président de la Société académique du Puy. 1re livraison. Le Puy, 1860; in-12 de 48 pages avec gravure.

On annonce deux livraisons.

L'œuvre de M. Cordier, galerie anthropologique et ethnographique, pour servir à l'histoire des races. Types des anciennes races, statues, statuettes, bustes, médaillons, etc. Catalogue descriptif, par Marc Trapadoux. Paris, 1860; grand in-18 de 35 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, p. 190-191, un article signé E. S. sur l'exposition de M. Cordier.

V. — PEINTURE

Musées — Expositions

Le peintre, poëme, suivi de notes et commentaires, par M. Bathild Bouniol. Cambrai et Paris, 1860; in-18 de 108 pages.

Peintures claustrales des monastères de Rome, par l'abbé X. Barbier de Montault. Arras et Paris, 1860; in-8 de 56 pages.

De la décoration des églises de campagne par la peinture murale, par le comte de Galembert. Tours et Paris, 1860; in-8 de 31 pages.

La légende de sainte Ursule, princesse britannique, et de ses onze mille vierges, d'après les anciens tableaux de l'église de Sainte-Ursule, à Cologne, reproduits en chromolithographie, publiée par F. Kellerhoven, texte par J.-B. Dutron; planches et texte inédits. 1re livraison. Paris, 1860; in-4 de 20 pages encadrées de gravures sur bois, avec 2 chromolithographies.

L'ouvrage se composera de onze livraisons, avec 22 planches, *fac-simile* chromolithographiques. Les entourages de pages varient à chaque livraison. La *Gazette des Beaux-Arts* consacrera un article spécial à cette importante publication.

Étude archéologique et iconographique de Sainte-Ursule, par M. l'abbé J.-B. Pardiac. Arras et Paris, 1860; in-8 de 32 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Raphaël Sanzio d'Urbino. Le martyre des saints apôtres Simon et Juda-Thaddée, avec d'autres apôtres de l'adorable Famille; composition de quatre figures en grandeur naturelle et onze moindres, deux temples et la ville de Suamir; tableau surnommé le Benjamin de Raphaël. Description par l'abbé S. G. M.; traduit de l'italien par Auguste Grisza. Paris, 1860; in-8 de 31 pages.

Recherches sur les musées. Discours prononcé dans la séance publique de la Société des antiquaires de Picardie, le 28 mai 1859, par M. le comte de Betz, président. Amiens, 1860; in-8 de 37 pages.

Extrait du tome dix-sept des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*.

Les musées de France. Paris. Guide et memento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie, par Louis Viardot. 2e édition, revue et très-augmentée. Paris, 1860; in-18 de XI et 524 pages.

La collection des *Musées d'Europe* se compose de 5 volumes. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, page 371, et tome VI, page 380.

Voir aussi tome VII, pages 188-189, un article de M. Ph. Burty, sur cette collection.

Nouvelles observations sur la restauration des tableaux du Louvre. Réponse à M. Ferdinand de Lasteyrie, par Émile Galichon. Paris, 1860; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, pages 227-236.

Un précédent travail de M. E. Galichon, sur le même sujet, a été annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, page 380.

Encore un mot sur les dernières restaurations de tableaux de la galerie du Louvre, par un ancien peintre et restaurateur de tableaux. Paris, 1860; in-8 de 13 pages.

Par M. Delange.

Les musées de peinture et de sculpture de province, par M. Olivier Merson. Paris, 1860; in-8 de 40 pages.

Extrait de la *Revue européenne*.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, pages 189-190, un article de M. Georges Duplessis sur cette brochure.

Notice du musée impérial de Versailles, par Eudore Soulié, conservateur adjoint des musées impériaux. 2e partie. 1er étage. 2e édition. Paris, 1860; in-18 de VIII et 406 pages.

Le catalogue du Musée de Versailles se compose actuellement de trois volumes : 1re partie, rez-de-chaussée; — 2e partie, 1er étage; — 3e partie, 2e étage.

Notice des tableaux exposés dans la galerie de peinture du musée de Boulogne-sur-Mer. B.-s.-M., 1860; in-16 de XVI et 60 pages.

Catalogue du musée de peinture et sculpture de la ville de Valenciennes et du musée Bénézech. Valenciennes, 1860; in-16 de 114 pages.

Les objets qui composent le musée Bénezech ont été légués en 1832, à la ville de Valenciennes, avec la riche bibliothèque qu'ils accompagnent, par M. Bénezech de Saint-Honoré, maire du Vieux-Condé, à la condition expresse qu'il n'en serait rien distrait, et que le tout, réuni dans un même local, formerait un musée particulier, portant le nom du donateur.

Beaux-Arts. L'Exposition permanente.— Lettre au directeur en chef de l'*Artiste*, par A. Couteaux. Paris, 1860; in-8 de 7 pages.

Catalogue provisoire de tableaux de l'École française ancienne, tirés de collections d'amateurs. 2e exposition. Paris, 1860; in-8 de 31 pages.

Les attributions de ce catalogue sont celles des propriétaires des œuvres exposées. Voir les deux articles qui suivent.

Catalogue de tableaux et dessins de l'École française, principalement du XVIIIe siècle, tirés de collections d'amateurs, rédigé par M. Ph. Burty. 2e exposition. Paris, 1860; in-8 de 63 pages.

298 numéros.

Catalogue de tableaux et dessins de l'École française, principalement du XVIIIe siècle, tirés de collections d'amateurs et exposés au profit de la caisse de secours des artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs, rédigé par M. Ph. Burty. 2e édition. Paris, 1860; in-8 de 63 pages.

298 numéros, 100 exemplaires ont été tirés sur papier vergé de Hollande.

Il a paru un supplément de 93 pages, qui porte à 433 le nombre des œuvres exposées.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, pages 257-277, 323-358, et tome VIII, p. 228-240, trois articles de M. W. Bürger, sur cette exposition; et aussi tome VIII, pages 61-62, un article de M. Charles Blanc sur ce catalogue.

Société des antiquaires de Picardie. Exposition provinciale. Notice des tableaux et objets d'art, d'antiquité et de curiosité exposés dans les salles de l'hôtel de ville d'Amiens, du 20 mai au 7 juin 1860. Amiens, 1860; in-12 de XCIII et 261 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, p. 31-45 et 97-109, deux articles de M. Alfred Darcel sur l'exposition d'Amiens.

Liste des peintures et dessins qui font partie de l'exposition des beaux-arts de Besançon. Besançon, 1860; grand in-16 de 53 pages.

Revue de l'exposition de peinture à l'Exposition universelle de Besançon, par Louis de Vaulchier. Besançon, 1860; in-8 de 45 pages.

Extrait de l'*Union franc-comtoise*.

Beaux-Arts. Les artistes de Châlon-sur-Saône à l'exposition de Besançon, par Jules Chevrier. Châlon-sur-Saône, 1860; in-8 de 11 p.

Extrait du journal le *Courrier de Saône-et-Loire*. Octobre 1860.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, p. 56-60 et 112-116, deux articles de M. A. Tainturier sur l'exposition de Besançon.

Catalogue de la dix-huitième exposition municipale ouverte au musée de Rouen, le 15 mai 1860. Rouen, 1860; in-12 de 86 pages.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, pages 237-241, un article de M. Alfred Darcel sur cette exposition.

Exposition de Troyes. 1860. Beaux-arts. — Industrie. — Horticulture. — Catalogue général des objets et produits exposés. Bar-sur-Seine et Troyes, 1860; in-12 de XXIV, 228 et XXIV pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, p. 60-63, un article sur l'exposition de Troyes.

Voyage artistique en Angleterre et à l'exposition de Manchester, en 1857, par Alfred Tonnellé. Tours, 1860; 2 vol. in-12.

Musées de la Hollande, par W. Bürger. II. Musée van der Hoop, à Amsterdam, et Musée de Rotterdam. Suite et complément aux Musées d'Amsterdam et de La Haye. Paris, 1860; in-18 de XV et 367 pages.

Musées de la Hollande. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise, par W. Bürger. Paris, 1858, in-18 de XVII et 332 pages.

VI. — GRAVURE

Le département des estampes à la Bibliothèque impériale, son origine et ses développements successifs, par Georges Duplessis. Paris, 1860; grand in-8 de 20 pages, avec 4 gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VII, pages 129-146.

Catalogue des planches gravées, composant le fond de la chalcographie et dont les épreuves se vendent dans cet établissement, au Musée impérial du Louvre. Paris, 1860; in-8 de XVI et 340 pages.

Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, jusqu'à la fin du XVIe siècle, par Jules Renouvier, membre de l'Académie et de la Société archéologique de Montpellier (mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, le 23 septembre 1859). Bruxelles et Paris, 1860; in-8 de II et 319 pages, avec une planche.

Extrait du tome X des *Mémoires couronnés et autres Mémoires*, publiés par l'Académie royale de Belgique. Collection in-8.

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié tome VIII, pages 103-111, une étude de M. de Montaiglon, sur Jules Renouvier, et pages 251-254, la liste de ses ouvrages.

Iconographie de la *Ragione*, grande salle de l'hôtel de ville de Padoue, par William Burges, architecte. Paris, 1860; in-4, avec 2 planches.

Quatre vues de l'ancien Troyes, gravées sur cuivre, avec notices historiques inédites, publiées par Varusoltis, anagramme de Varlot.

antiquaire à Troyes. Troyes et Paris, 1860; grand in-4 de 39 pages, avec 4 planches.

Tiré à très-petit nombre, sur papier vergé grand Jésus et sur papier ordinaire. Quelques exemplaires avec planches sur papier de Chine.

L'enfance de Jésus, tableaux flamands, poëme tiré des compositions de Jérôme Wierix, par L. Alvin; avec 14 planches et une Notice biographique sur les trois frères Wierix, graveurs du XVIe siècle. Lyon et Paris, 1860; in-8 de 84 pages avec les planches.

Tiré sur papier vergé teinté, avec titre rouge et noir.

Album falaisien; 20 croquis des sites et monuments de Falaise, dessinés et lithographiés par Paul Bourgeois. Notices historiques. Falaise, 1860; petit in-folio oblong de 25 pages avec 20 planches.

Le lac, par A. de Lamartine. Compositions et eaux-fortes par Alexandre de Bar. Ornements par H. Catenacci. Paris, 1860; in-folio de 20 pages, avec 16 gravures.

Tiré à 225 exemplaires numérotés.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, pages 318-319, un article de M. Ph. Burty, sur cette publication.

Masques et visages, par Gavarni. Paris, 1860; in-12 de 216 pages, avec de petites vignettes sur bois.

C'est la réimpression d'un volume publié en 1857, par Paulin et Lechevalier, volume qui renferme en plus (pages 218-248) un essai de catalogue de l'œuvre de Gavarni, et une annonce de ses ouvrages de mathématiques.

VII. — ARCHÉOLOGIE

Antiquité — Moyen âge — Renaissance
Temps modernes
Monographies provinciales
Céramique — Peinture sur verre
Mobilier — Tapisseries
Costumes — Livres, etc.

Analyse de plusieurs produits d'art d'une haute antiquité, par J. Girardin, professeur de chimie à la Faculté des sciences de Lille. 2e mémoire. Paris, impr. impériale, 1860; in-4 de 35 pages avec planches.

Extrait du tome VI, 1re série, 1re partie des *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles lettres.*

Notice sur la découverte, le progrès et l'état actuel des études égyptiennes, par le vicomte Emmanuel de Rougé. Discours prononcé à l'ouverture du Cours d'archéologie égyptienne, au Collége de France, le 9 avril 1860. Versailles, 1860; in-8 de 25 pages.

Extrait des *Annales de philosophie chrétienne*, numéro de mai 1860.

Lettre de M. Auguste Mariette à M. le vicomte de Rougé sur les résultats des fouilles entreprises par ordre du vice-roi d'Égypte. Paris, 1860; in-8 de 23 pages, avec 1 planche.

Sur une inscription grecque rapportée du Sérapéum de Memphis par M. Auguste Mariette, aujourd'hui déposée au musée du Louvre. Essai de restitution et d'interprétation, par M. Egger. Paris, 1860; in-8 de 15 pages.

Fouilles à Carthage, aux frais et sous la direction de M. Beulé, membre de l'Institut. Paris, impr. impériale, 1860; in-8 de 147 pages, avec 6 planches.

Extrait du *Journal des Savants.*

Catalogue du musée archéologique de Philippeville (Algérie), contenant en deux sections le détail explicatif des objets d'antiquité, avec notice historique de chaque objet, par Joseph Roger, architecte civil, organisateur et conservateur du musée. La 1re section embrasse la numismatique, céramique, toreutique et objets divers; la 2e l'architecture, épigraphes et épitaphes. Philippeville et Paris, 1860; in-12 de 64 pages.

Un dernier mot sur le théâtre de Champlieu (Oise), par Peigné-Delacourt, membre correspondant de la Société impériale des antiquaires de France. Noyon, 1860; in-8 de 27 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, page 378.

Les ruines romaines de Champlieu (Campi locus), près de Pierrefonds, par C. Marchal, de Lunéville. Paris, 1860; in-8 de 28 pages, avec 4 planches.

Voir l'article précédent.

Essai sur un tombeau gallo-romain découvert à Louviers (Eure), en avril 1860, par P.-G.-F. Petit, président de la Société... de l'Eure. Paris, 1860; in-8 de 48 pages, avec 1 planche.

Rapport de la Société académique du Puy sur les antiquités gallo-romaines découvertes au Puy, dans le sol de la place du For, et notes concernant le dieu Adidon, un passage de Grégoire de Tours, relatif à la ville du Puy, l'inscription du préfet de la colonie et la frise du temple, par M. Aymard. Le Puy, 1860; in-8 de 88 pages avec figures.

Extrait des *Annales de la Société académique du Puy*, tome XI, années 1857-1858.

Notes descriptives sur les sépultures gallo-romaines trouvées à Tourly (Oise), par M. Mathon, membre de la Société des antiquaires

de Picardie, etc. Amiens, 1860; in-8 de 8 pages avec planche.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, tome VII.

D'une représentation inédite de Job sur un sarcophage d'Arles, par M. Edmond Le Blant. Paris, 1860; in-8 de 11 pages.

Étude iconographique sur l'arbre de Jessé, par M. l'abbé J. Corblet, directeur de la *Revue de l'Art chrétien*. Arras et Paris, 1860; in-8 de 39 pages, avec 3 planches.

Étude archéologique sur l'Agneau et le bon Pasteur, suivie d'une Notice sur les Agnus Dei, par M. l'abbé Martigny. Mâcon, Paris, Lyon, 1860; in-8 de 104 pages avec planches.

Archéologie céramique et sépulcrale, ou l'art de classer les sépultures anciennes à l'aide de la céramique, par M. l'abbé Cochet, inspecteur des monuments historiques de la Seine-Inférieure. Paris, 1860; in-4, avec 10 planches et des figures dans le texte.

Quelques particularités relatives à la sépulture chrétienne au moyen âge, par M. l'abbé Cochet. Arras et Paris, 1860; in-8 de 20 pages avec vignettes.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

Notice historique sur Notre-Dame d'Avenières, et relation de la cérémonie du couronnement de la Vierge le 9 mai 1860, par Charles-Marie Maignan. Laval, 1860; in-12 de 159 pages avec gravures.

Rectifications à une brochure de M. Charles-Marie Maignan, intitulée : Notice historique sur Notre-Dame d'Avenières, par Stéphane Couanier. Laval, 1860; in-12 de 24 pages.

Histoire et description de l'église cathédrale de Chartres, dédiée par les druides à une vierge qui devait enfanter. Revue et augmentée d'une description de l'église de Sous-Terre et d'un récit de l'incendie de 1836. Chartres, 1860; grand in-18 de VI et 211 pages avec gravures.

Notice archéologique et historique sur le château de Chinon, par G. de Cougny, membre de la Société archéologique de Touraine. Chinon, 1860; in-8 de 120 pages, avec 2 pl.

Statistique monumentale, historique et pittoresque de la Côte-d'Or. Tome I. Arrondissement de Châtillon-sur-Seine, par E. Nesle, peintre, etc. Dijon et Beaune, 1860; in-folio de 38 pages.

Statistique monumentale des cantons de Kaysersberg et de Ribeauvillé (Haut-Rhin), par M. l'abbé Straub, inspecteur de la Société française d'archéologie. 2e édition, revue et augmentée. Strasbourg, 1860; in-8 de 32 pag.

M. l'abbé Straub a publié : Note sur un reliquaire du XIVe siècle, appartenant à l'église de Molsheim, et conservé au presbytère de cette ville. Strasbourg, 1858, in-8 de 16 pages, avec une lithographie. On trouve, à la suite de cette note, l'énumération des monuments historiques des cantons de Molsheim et de Rosheim. — Le symbolisme de la cathédrale de Strasbourg. Discours. Strasbourg, 1856; in-8 de 16 pages.

Ancienne machine de Marly, ou Deville et Rennequin, par J.-A. Le Roi, conservateur de la bibliothèque de Versailles. Versailles, 1860; in-8 de 74 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des Sciences naturelles de Seine-et-Oise*.

Notions sur les grands carmes de Metz et sur leur célèbre autel, par M. E. de Bouteiller, ancien capitaine d'artillerie. Metz, 1860; in-8 de 45 pages, avec 3 gravures.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*, année 1859-60.

Archéologie pyrénéenne ; antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulcrales d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine..., ou Monuments authentiques de l'histoire du sud-ouest de la France..., par Alexandre Du Mège, de La Haye. Tome I. 3e partie. Tome II. Toulouse, 1860; in-8 de XLII et 703 pages.

Un prospectus annonçant que l'ouvrage paraîtrait en février 1821 a été publié en septembre 1820, et promettait 4 volumes in-8, avec un atlas petit in-folio de 100 planches. — La 1re partie du 1er vol. a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, page 369. — La 2e partie du 1er vol. in-8, pages 109-367, a paru en juillet 1859, avec un fragment de l'atlas.

Notice historique et descriptive sur l'ancienne église paroissiale de Saint-Jean de Rouen, ornée de trois dessins de E.-H. Langlois, du Pont-de-l'Arche, gravés par H. Breviére, par E. de La Quérière, de la Société des antiquaires de France. Rouen et Paris, 1860; in-8 de 127 pages, avec 3 planches.

Mémoire sur les signes lapidaires des monuments religieux, civils et militaires de la ville de Poitiers, par M. l'abbé X. Barbier de Montaut, historiographe du diocèse d'Angers. Poitiers, 1860; in-8 de 20 pages.

Extrait du 25e volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*.

Notice historique et descriptive sur l'abbaye de Solignac, par l'abbé Texier. Paris, 1860; in-4 de 10 pages, avec 2 gravures.

Excursion artistique en Dalmatie et au Monténégro, par M. Charles Pelerin. Paris, 1860; in-folio de II et 30 pages, avec 12 planches.

Recherches sur les antiquités de la Russie méridionale et des côtes de la mer Noire, par le comte Alexis Ouvaroff. 2e partie [pages 133-168]. Paris, 1860; in-folio de 35 pages.

La 1re partie a paru en 1855. Des planches, exécutées par M. Webel, peintre de l'Académie impériale de Russie, et représentant des vues, monuments, inscriptions et monnaies, doivent accompagner cet ouvrage.

Assemblée générale de la Société d'ethnographie américaine et orientale. Discours sur les antiquités du Nouveau Monde, par M. Jomard. Paris, 1860; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Comptes rendus des séances de la Société d'ethnographie.*

Catalogue du musée d'armes et d'objets anciens de la ville de Bordeaux, par J.-A. Labet. Bordeaux, 1860; grand in-18 de 70 pages.

Vitraux peints et incolores des églises de la Flandre maritime, par E. de Coussemaker. Lille, 1860; in-8 de 19 pages, avec 6 planch.

Extrait des *Annales du comité flamand de France*, tome V.

Notice sur la peinture sur verre en Belgique au XIXe siècle (artistes et procédés), par Alph. Comte O'Kelly. Bruxelles et Paris, 1860; in-8 de 60 pages.

Essai sur les vitraux de Blosseville-ès-Plains. — Essai sur les vitraux de Bosville, près Cany, par F.-N. Leroy. Rouen et Paris, 1860; in-8 de 127 pages.

Notice sur un ancien coffret en bois. Communication de M. de La Villegille, secrétaire du comité de la langue, etc. Paris, impr. impériale, 1860; in-8 de 4 pages avec vignettes.

Extrait du tome IV du *Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France.*

Notice sur un verre à boire antique trouvé dans la Vendée. Communication de M. de La Villegille. Paris, impr. impériale, 1860; in-8 de 15 pages avec vignettes.

Extrait du tome IV du *Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France.*

Notice des tapisseries exposées à la manufacture impériale des Gobelins. Paris, 1860; in-8 de 38 pages.

Notice de l'art de la tapisserie dans ses rapports avec la peinture, et sur les moyens d'exécution dont peut disposer l'artiste tapissier dans les manufactures des Gobelins et de Beauvais, par L. Deyrolle, peintre, ancien professeur de l'école de tapisserie aux Gobelins, etc. Beauvais, 1860; in-4 de 17 pages (autographié).

Les paysans badois, esquisse de mœurs et de coutumes; texte et dessins par Charles Lallemand. Strasbourg, 1860; in-4 de 40 pages, avec 16 planches de costumes en couleur, une carte et des vignettes dans le texte.

Essai sur la musique dans l'antiquité, par J.-Ed. Bertrand. Le Mesnil et Paris, 1860; in-8 de 36 pages à 2 col., avec 4 planches.

Extrait du *Complément de l'Encyclopédie moderne.*

Testament littéraire de M. C. Leber, suivi d'une description sommaire des livres et objets d'art les plus remarquables de son cabinet. Orléans, 1860; in-8 de 24 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, p. 241-246, le compte rendu de la vente Leber.

L'enfer du bibliophile, vu et décrit par Charles Asselineau. Paris, 1860; in-18 de 69 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE

Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henry Cohen. Tome III. Paris, 1860; grand in-8 de 572 p. avec 19 planches.

La *Gazette des Beaux-Arts* a annoncé le premier volume, tome IV, page 371, et le second, t. VI, page 380.

Essai de classification des suites monétaires de la Géorgie, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par M. Victor Langlois. Paris, impr. impériale, 1860; in-4 de VIII et 143 pages, avec 10 planches.

Description générale de médaillons contorniates, par J. Sabatier. 1re livraison. Paris, 1860; in-4 de 40 pages, avec 6 planches.

On annonçait la 2e livraison pour le 1er juillet, et la 3e et dernière pour le 1er septembre.

Monnaies féodales de France, par Faustin Poey d'Avant. 2e volume. Fontenay-le-Comte et Paris, 1860; in-4 de 422 pages et 50 planch.

Le 1er volume, in-4, de XII et 368 pages, avec 51 pl., a paru en 1858. L'ouvrage n'est pas terminé.

Liste chronologique et numismatique des vicomtes de Limoges, par Maurice Ardant, architecte de la Haute-Vienne. Limoges, 1860; in-8 de 8 pages.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES

Les grands architectes français de la Renaissance : P. Lescot, Ph. de L'Orme, J. Goujon, J. Bullant, Du Cerceau, les Metezeau, les Chambiges; d'après de nombreux documents inédits des bibliothèques et des archives, par Adolphe Berty. Évreux et Paris, 1860; petit in-8 de XII et 172 pages.

Faux-titre et titre rouges et noirs. Tiré à 284 ex.

Notice historique et biographique sur la vie et les œuvres de sir Charles Barry, architecte anglais, par M. Hittorff, membre de l'Académie des beaux-arts, lue à la séance publique des cinq Académies, le 14 août 1860. Paris, 1860; in-4 de 32 pages.

Châteaux historiques de la Loire. Étude sur Gilles Berthelot, constructeur du château d'Azay-le-Rideau, et sur l'administration des finances à son époque (Introduction à l'histoire du château d'Azay-le-Rideau), par M. J. Loiseleur, bibliothécaire de la ville d'Orléans, etc. Tours, 1860; gr. in-8 de 35 pages.

Notice sur la vie et les travaux de M. le baron Boucher-Desnoyers, par M. F. Halévy, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, lue dans la séance publique annuelle du 6 octobre 1860. Institut impérial de France. Paris, 1860; grand in-8 de 32 pages.

L'architecte Caloine. Notice nécrologique, par Henri Pajot. Lille, 1860; in-12 de 23 pages.

Titre noir et rouge.

Émailleurs limousins. Les Guibert, les Vergnaud, par Ardant. Limoges, 1860; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, tome 10, n° 1, 1860.

Discours de M. Gilbert, membre de l'Académie, prononcé aux funérailles de M. Hersent, le 5 octobre 1860. Institut impérial de France. Paris, 1860; in-4 de 3 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, p. 128, une Notice sur Louis Hersent.

Histoire de Jouvenet, par F.-N. Leroy, membre de la Société de l'histoire de France. Caen, Rouen et Paris, 1860; in-8 de XXIV et 547 pag. avec un portrait et un tableau généalogique.

Recherches sur Louis Licherie, peintre normand, membre de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture (1629-1687), par M. Éd. Bellier de La Chavignerie. Caen, 1860; gr. in-8 de 27 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des Beaux-Arts* de Caen. Année 1860.

Les Andelys et Nicolas Poussin, par E. Gandar, professeur à la Faculté des lettres de Caen. Caen et Paris, 1860; in-8 de 187 pages.

Extrait des *Mémoires de l'académie de Caen*, et de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome V, p. 67-83.
Voir tome VII, pages 123-124, une note de M. J. Renouvier.

Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi, par J.-D. Passavant, directeur du Musée de Francfort. Édition française, refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur sur la traduction de M. Jules Lunteschutz, revue et annotée par M. Paul Lacroix, conservateur de la Bibliothèque de l'Arsenal Paris, 1860; 2 vol. grand in-8 avec un portrait.

Avec le catalogue complet des œuvres de Giovanni Santi et de Raphaël, et un grand nombre de notes de l'éditeur.

Notice sur Jean-Marie Saint-Ève, graveur, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, par J.-S. Bourgeois. Lyon, 1860; in-4 de 15 pages.

Simart, statuaire, membre de l'Institut. Étude sur sa vie et son œuvre, par M. Gustave Eyriès. Meaux et Paris, 1860; grand in-8 de IV et 504 pages, avec un portrait.

Étude sur Simart, à propos du livre de M. Eyriès, par V. Courdaveaux. Troyes et Paris, 1860; in-8 de 36 pages.

Recherches sur Mlle Anne-Renée Strésor, membre de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture, 1651-1713, par M. Émile Bellier de La Chavignerie. Paris, 1860; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue universelle des arts*. An. 1858. Tome VII. Tiré à 200 exemplaires.

L'art au XVIIIe siècle. Watteau, par Edmond et Jules de Goncourt. Étude suivie de la vie inédite de Watteau, par le comte de Caylus, et contenant 4 dessins gravés à l'eau-forte. Lyon et Paris, 1860; in-4 de 31 pages, avec 4 planches.

Tiré à 200 exemplaires. Les planches effacées après le tirage.
Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome VIII, pages 126-127, un article de M. Ph. Burty sur ce livre.

Notice biographique sur les trois frères Wierix, graveurs du XVIe siècle.

Voir à la Gravure.

X. — PHOTOGRAPHIE

Guide manuel de photographie pratique sur collodion, par L.-V. Letellier, photographe amateur. Neuilly et Paris, 1860; in-12 de 91 pages.

Pratique de la photographie sur papier, simplifiée par l'emploi de l'appareil conservateur des papiers sensibilisés et des préservateurs Marion, à l'usage de tout le monde, par A. Marion. Paris, 1860; in-8 de 78 pages.

Manuscrit photographique américain, précédé d'une Notice sur l'idéographie des Peaux-Rouges, par l'abbé Em. Demenech. Livrais. I. Figures 1 à 80. Paris, 1860; in-8 de 80 pag.

Album photographique des tapisseries de la Chaise-Dieu, par M. Hippolyte Malègue, conducteur des ponts et chaussées. Le Puy et Paris, 1860; petit in-folio de 32 pages, avec 42 planches.

Il a été pris, le 29 février, un brevet de 15 ans, par M. Jognet, de Lyon, pour perfectionnements à la photographie sur verre et leur application spéciale à la confection de vitraux photographiques.

XI. — PÉRIODIQUES

parus pendant le semestre

Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. 1re année. 1er trimestre. Janvier, février, mars 1860. Caen, Rouen, Paris, 1860; in-8 de 84 pages.

La Construction, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. N° 1. Livraison du 1er novembre 1860. Paris, 1860; in-4 de 16 pages à 2 colonnes.

La collection annuelle formera un beau volume d'environ 400 pages, orné de dessins dans le texte, et de planches gravées séparément.

Gazette du bâtiment, revue et annonces des matières premières, des produits et des matières employées dans la construction, etc. 1re année. N° 1. Juillet 1860. Paris, 1860; in-4 de 16 pages.

Paraît deux fois par mois, et est adressée gratuitement à tous les abonnés de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, dirigée par M. César Daly.

PAUL CHÉRON.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN ANGLETERRE SUR LES BEAUX-ARTS

The Museum of Classical Antiquities; being a Series of Essays on Ancient Art. Edited by Edward Falkener. New edit. complete in one volume imperial 8vo., illustrated with plates and cuts, pp. 482, cloth.

Dædalus; or, the Causes and Principles of the Excellence of Greek Sculpture. By Edward Falkener. With photographic, chromo-lithographic, and xylographic illustrations. Royal 8vo.

A Dictionary of Roman and Greek Antiquities, with nearly two thousand Engravings on wood representing Objects from the Antique illustrative of the industrial Arts and social Life of the Greeks and Romans; being a Second edition of the *Illustrated Companion to the Latin Dictionary and Greek Lexicon*. By Anthony Rich, Jun., B. A., late of Caius College, Cambridge. Post 8vo. pp. 766.

A été traduit en français par M. Chérnel.
Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, p. 368.

Lectures on the History of the Fine and Ornamental Arts. By William B. Scott, Head Master of the Government School of Design, Newcastle. Illustrated with Engravings on wood. Crown 8vo.

Dictonary (Rudimentary) of Terms used in Architecture, Engraving, Fine Art, etc., etc. 2d edit. corrected and improved. 12mo, pp. 600, cloth (Weale's Rudimentary Series).

The Development of Christian Architecture in Italy between the 14th and 15th centuries inclusive. By W. Sebastian Okeley, M. A., F. Camb. Ph. S., of Trinity College, Cambridge; late Travelling Bachelor of the University. In 1 vol. royal 8vo with plates.

Hints to young architects. By George Wightwick. New edit. 8vo, pp. 214, cloth.

British archæological Association. Collectanea archæologica. Vol. I. Part I. 4to with illustrative plates.

Printed uniformly with the *Archæologia*, and containing Collections relatiog to the Antiquities of Shropshire. By B. Bottfield, Esq., M. P., President of the Association; the Rev. R. W. Eyton; the Rev. C. H. Hartshorne; the Hon. and Rev. Geo. Bridgman; the Rev. J. L. Petit; J. R. Planche, Esq.; Thos. Wright, Esq.; and T. J. Pettigrew, Esq.

Journal of the British Archæological Association for 1860. 8vo with plates and woodcuts.

Handbook of Painting (the German, Flemish, and Dutch Schools) based on the Handbook of Kugler, enlarged, and for the most part rewritten. By Dr. Waagen. With illustrations, in 2 parts, pp. 548, cloth.

Art-Journal (The). New series, vol. 5. 1859. 4to, cloth.

Une série antérieure (1849-1854) se compose de 6 volumes. Il a paru, en outre, en 1851, un volume consacré à l'Exposition universelle de Londres; en 1853, un volume sur l'Exposition de Dublin; et en 1855, un volume sur celle de Paris.

Artist (The): a Narrative from "The Fine Arts." 18mo, sewed.

Elementary instructions in the art of illuminating and missal painting on vellum. By D. Laurent De Lara. Sewed.

A Primer of the art of illumination, for the use of Beginners; with a Rudimentary treatise on the art, practical directions for its exercise, and examples taken from illuminated MSS. By F. Delamotte. Square 16mo, cloth.

The Art of illuminating, as practised in Europe from the earliest times, illustrated by Borders, Initial Letters, and Alphabets. By W. R. Tymms. With an Essay and Instructions by Mr. Digby Wyatt. Imp. 8vo, cloth.

A Guide to Beginners in the art of illumination. By Albert H. Warren. 12mo, cloth.

Modern Painters. Vol. 5, completing the work, and containing: Parts 6, of Lea Beauty; 7, of Cloud Beauty; 8, of Ideas of Relation, of Invention Formal; 9, of Ideas of Relation, of Invention Spiritual. By John Ruskin, M. A. Imperial 8vo, illustrated, pp. 400, cloth.

Anecdote Biography: William Hogarth, Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Henry Fuseli, Sir Thomas Lawrence, and J. M. W. Turner. By John Timbs. 12mo. pp. 380, cloth.

Memoir of the Life of Ary Scheffer. By Mrs. Grote. 2d edit. 8vo, pp. 220, cloth.

Costume in England: a History of dress from the earliest period until the close of the 18th century, etc. By F. W. Fairholt, F. S. A. 2d edit. post 8vo, pp. 619, cloth.

Legends of the Saints and Martyrs, as represented in christian art. By Mrs. Jameson. *New edition*, with numerous etchings and woodcut Illustrations. 2 vol. square crown 8vo.

Legends of the Monastic Orders, as represented in christian art. By Mrs. Jameson. *New edition*, with numerous etchings and woodcut illustrations. Square crown 8vo.

Legends of the Madonna, as represented in christian art. By Mrs. Jameson. *Second edition*, with 27 etchings, and 165 woodcut illustrations. Square crown 8vo.

The Symbols and Emblems of early and mediæval christian art. By Louisa Twining. 4to, 1852; pp. 200, with 93 plates of figures. Types and Figures of the Bible. Illustrated by the art of the early and middle ages. By Louisa Twining. 4to, 1855; pp. 124, with 54 plates of figures.

Emblems of Saints, by which they are distinguished in works of art. By F. C. Husenbeth. 2d edit. 12mo, pp. 331, cloth.

Annual of scientific discovery; or, Year-Book of facts in science and art for 1860. Edited by David A. Wells, A. M. Post 8vo. (Boston.) pp. 430, cloth.

GRAVURES

Caravage (Polydore de). — *Aiguière*, gravée à l'eau-forte, d'après un dessin de la collection du Louvre, par M. Léon Gaucherel.

Claire Christine. — *Portrait de Daniel Stern*, gravé d'après le dessin original par M. Léopold Flameng.

Dedreux (Al.). — *La Paix* et *la Guerre*, par A. Varin.

Degroux (Charles). — *Le Prêche de Junius* (Salon de Bruxelles, 1860), eau-forte de M. Léopold Flameng.

Dubufe (E.). — *S. A. le Prince impérial*, par Henriquel Dupont.

Durer (Albert). — *La Sainte Trinité*, eau-forte de M. Léon Gaucherel, d'après un dessin de la collection de M. Fr. Reiset.

Gérard (F.). — *Bataille d'Austerlitz*, par F. Dien.

Gérôme. — *Tête de Négresse*, eau-forte de M. Gérôme lui-même.

Goya. — *Don Quichotte*, fac-simile d'un dessin gravé à l'eau-forte par M. Bracquemond.

Greuze. — *Danaé*, tableau tiré de la collection de M. Bonnet, gravure à l'eau-forte de M. Léopold Flameng.

Hauser (Gaspard). — *Portrait de Frédéric*

Overbeck, eau-forte de M. Léopold Flameng.

LAULNE (ÉTIENNE DE). — *Portrait du roi Henri II*, eau-forte de M. Léon Gaucherel.

LE NAIN. — La Nativité, gravée à l'eau-forte par M. Léopold Flameng.

METZMACHER. — *Portraits de Napoléon III, de Victor-Emmanuel II, de Garibaldi, de Pie IX, d'Alexandre II, de François-Joseph Ier, d'Isabelle II, de François II.*

MIGNARD. — *La Marquise de Montespan*, par Léopold Flameng.

MILLET (FRANCISQUE). — *Paysage*, fac-simile d'une eau-forte très-rare, gravure de M. Léopold Flameng.

MILLET. — *Les Quatre Heures du jour*, par Adrien Lavieille.

MULLER (CH.-L.). — *Le Violon de Crémone*, par H. Eichens.

MURILLO. — *La Nativité de la Vierge*, par Masson.

O'CONNELL (Mme). — *Buste de jeune Femme*, eau-forte de Mme O'Connell.

ORSEL (VICTOR). — *Marie, Reine des Vierges*, par Danguin.

PALMEGIANI. — *Sainte Famille*, tableau du musée de Grenoble, gravé à l'eau-forte par M. Léon Gaucherel.

POUSSIN (N.). — *Acis et Galathée*, dessin tiré du cabinet de M. H. de L., gravure en fac-simile de M. Rosotte.

RAPHAEL. — Fac-simile d'un dessin pour une des figures de *la Dispute du Saint-Sacrement*, avec des vers de son écriture; gravure de M. Léopold Flameng.

SAINT-ÉTIENNE (DE). — *Souvenir des îles Baléares*, eau-forte de M. de Saint-Étienne.

SCHEFFER (ARY). — *La Tentation du Christ*, par Alph. François.—*Hébé*, par J. François.

SCHLESINGER. — *Le Portrait parlant*, par Alex. Jazet.

TOULMOUCHE (A.). — *Le Baiser maternel*, par Castan.

TOUR (M. Q. DE LA). — *Portrait de Madame de Pompadour*, gravé à l'eau-forte par M. Léopold Flameng.

TROYON. — *Le Chien de Perdrix*, par Perónard.

VERNET (HORACE). — *Portrait de S. M. Napoléon III, Empereur des Français*, par Adr. Martinet.

WINTERHALTER (F.). — *La Siesta*, par Alex. Jazet.

WINTERHALTER. — *Les Italiennes à la Fontaine*, par Cornilliet.

TROY (J.-F. DE). — *La Peste de Marseille*, eau-forte de M. Léopold Flameng.

LITHOGRAPHIES

BELLEL (J.-J.). — *Les Vosges*, par J. Laurens.

CHAPLIN. — *L'Aurore*, par E. Lassalle.

CICÉRI (E.). — *La Suisse et la Savoie*, d'après les photographies de Martens.

CURZON (DE). — *Intérieur de Cour à Rome*, par Gilbert.

DECAMPS. — *Les Bohémiens*, par Eug. Leroux.

DECAMPS. — *Samson rompant ses liens*, par Eug. Leroux.

DEBREUX (A.). — *Les Débuts d'un Jockey. Atalanta* (jument anglaise), par Bargue.

DELACROIX (EUGÈNE). — *Le Festin de Sardanapale*, par Achille Sirony.

DUVAU (LOUIS). — *La Peste d'Elliant*, par E. Vernier.

GIRAUD (EUGÈNE). — *La Princesse Mathilde*, par E. Lassalle.

LANFANT (de Metz) — *Le Déjeuner*, par Barry; — *les Cerises*, par Fuhr; — *le Marchand de Coco*, par Barry; — *la Marchande de Plaisirs*, par Léon Noël.

LEMAN (J.). — *Le Baiser*, par Pirodon.

MUYDEN (A. VAN). — *La Moisson*, par J. Aubert; — *les Bûcherons*, par Laurens.

VERNET (HORACE). — *Le Maréchal Randon*, par L. Noël.

YVON. — *Courtine Malakoff.*

PHOTOGRAPHIES

BOUGUEREAU. — *Le Jour des Morts.*

BOULANGER (G.-R.). — *Lesbie.*

BRION. — *Le Jeu de Quilles.*

BROWNE (H.). — *Les Ciseaux.*

CERMAK. — *Monténégrine et son Enfant;* — *Monténégrine,* tête d'étude.

CHEVIGNARD. — *Le Bénédicité.*

COMTE (P.-C.). — *Alain Chartier et Marguerite d'Écosse.*

FICHEL. — *Les Encyclopédistes;* — *le Cabinet des Médailles.*

GÉRÔME. — *Un Hache-Paille égyptien; Pifferari devant une Madone;* — *Ave, Cæsar Imperator, morituri te salutant;* — *la Mort de César;* — *Diogène;* — *Récréation du Camp;* — *les Arnautes en prière.*

GIRAUD (EUG.). — *Départ pour Solferino;* — *Séjour à Milan.*

HAMMAN (ED.). — *Weber, Haydn, Séb. Bach.*

HAMMAN (ED.). — *Haendel;* — *Gluck.*

HEILBUTH (F.). — *Le Tasse à Ferrare.*

HEILBUTH. — *Palestrina.*

LEMAN (J.). — *La Chambre bleue de Madame de Rambouillet.*

MURILLO. — *Les Peintures de Murillo,* photographies exécutées d'après les tableaux originaux. 1re livraison. — *Musées et Églises de Séville.*

MURILLO. — *La Nativité de la Vierge.*

SCHEFFER (ARY). — L'œuvre de Ary Scheffer photographié par Bingham.

TISSOT (J.). — *Marguerite à l'église.*

VINCI (LÉONARD DE). — *La Joconde.*

WINTERHALTER. — *S. M. l'Impératrice des Français;* — *Florinde.*

FIN DU TOME HUITIÈME.

Le rédacteur en chef : CHARLES BLANC.
Le directeur-gérant : ÉDOUARD HOUSSAYE.

TABLE DES MATIÈRES

OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1860

DEUXIÈME ANNÉE. — TOME HUITIÈME

TEXTE

1er OCTOBRE. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Émile Galichon..... Albert Durer : Sa vie et ses œuvres (*fin*)..... 5

Léon Lagrange..... Du rang des Femmes dans les Arts..... 30

Alfred Darcel et Charles Blanc... La Fontaine Saint-Michel..... 44

A. Tainturier..... Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Exposition de Besançon..... 56

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Livres d'Art : Catalogue des tableaux exposés au boulevard des Italiens, de M. Ph. Burty, par M. Ch. B. — Ornements, vases et décorations, grands ornements et figures décoratives, de M. Péquégnot; Eaux-fortes, de M. Auguste Constantin, par M. Ph. Burty. — Faits divers..... 61

15 OCTOBRE. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

C. Ferri-Pisani..... L'Art asiatique ancien (1er *article*)..... 65

W. Burger..... Exposition générale des Beaux-Arts a Bruxelles.. 88

C. Hippeau..... La Nouvelle Façade de l'Église Santa-Croce, a Florence..... 98

A. de Montaiglon.... M. Jules Renouvier..... 103

A. Tainturier..... Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts : Exposition de Besançon (*Suite et fin*)..... 112

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Concours de l'École des beaux-arts; Envois de Rome, par M. Olivier Merson. — Livres d'art : Watteau, de MM. de Goncourt, par M. Ph. Burty. — Faits divers..... 117

1er NOVEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

François Lenormant.. La Minerve du Parthénon (1er *article*)..... 129

Jules Cousin..... Le Pont au Change..... 154

Charles Blanc..... De Paris a Athènes, Lettre au Directeur de la Gazette des Beaux-Arts..... 164

Champfleury..... Nouvelles Recherches sur la Vie et l'Œuvre des frères Le Nain (1er *article*)..... 173

Émile Galichon ..... Livres d'art : La Galerie Suermondt, de M. W. Burger. 186

Faits divers..... 188

15 NOVEMBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Olivier Merson ..... La Collection Clarke de Feltre (musée de Nantes). 193

François Lenormant.. La Minerve du Parthénon (2e *article*)..... 203

W. Burger..... Exposition de tableaux de l'École française ancienne, tirés de collections d'amateurs (3e *et dernier article*)..... 228

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente de la collection Leber; Vente de porcelaines de Sèvres, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Michel-Ange

Pages.

poëte, de M. Lanneau-Rolland, par M. Léon Lagrange; — Bilderatlas zur Weltgeschichte, Recueil de figures pour l'histoire universelle, d'après les monuments de l'art ancien et moderne, avec un texte explicatif du docteur Henri Merz, par M. E. S. — Bibliographie des écrits de M. Renouvier. — Lettres de MM. de Longpérier et A. de Calonne. — Faits divers..... 241

1er DÉCEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc..... De Paris a Athènes, 2e Lettre au Directeur de la Gazette des Beaux-Arts..... 257

Champfleury..... Nouvelles Recherches sur la Vie et l'Œuvre des frères Le Nain (2e *article*)..... 266

François Lenormant.. La Minerve du Parthénon (3e *et dernier article*).... 278

A. de la Fizelière... L'Art et les Femmes en France. — Madame de Pompadour (*Appendice*)..... 295

Paul Mantz..... Collections d'amateurs. — I. Le Cabinet de M. A. Dumont, a Cambrai..... 303

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente de la bibliothèque de M. Solar; Vente de porcelaines chinoises, de tableaux, d'estampes anciennes, et ventes prochaines, par M. Ph. Burty. — Livres d'art : Le Lac, eaux-fortes de M. Alexandre de Bar. — Faits divers..... 314

15 DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Champfleury..... Nouvelles Recherches sur la Vie et l'Œuvre des frères Le Nain : V. Portraits. VI. Tableaux d'église. VII. Conclusion. 321

Léon Lagrange..... Les Illustrations du Tour du Monde, nouveau journal des voyages publié par M. Édouard Charton..... 333

Ph. Burty..... L'Exposition de la Société des Amis des Arts du département de la Loire..... 342

Charles Blanc..... L'Hémicycle de Paul Delaroche gravé par Henri-quel Dupont..... 354

Mouvement des Arts et de la Curiosité : Vente de la bibliothèque Sauvageot; Vente d'estampes, par M. Ph. Burty; Vente Humboldt, à Berlin, par M. A.W. — Livres d'art : Filigranes de papier du xve siècle, aux armes des familles Cœur et de Bastard, par M. B. Maurice. — Lettre de M. Darcel; Correspondance de Bruxelles. — Faits divers..... 362

Paul Chéron..... Bulletin bibliographique du 2e semestre de 1860. 375

GRAVURES

1er OCTOBRE. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Médaille attribuée à Albert Dürer, dessin de M. Schlœsser, gravure de M. Sotain. 5

Système pour pourtraire, dessin de M. Loiselet, d'après une estampe d'Albert Dürer, gravure de M. Sotain 9

Fac-simile d'un dessin d'ornement d'Albert Dürer, tiré de la collection de M. Gatteaux 25

La Fontaine Saint-Michel, eau-forte de M. Léon Gaucherel, gravure tirée hors texte 44

Saint Michel terrassant le démon, d'après le groupe de M. Duret; dessin de M. Maillot, gravure de M. Pannemaker 53

15 OCTOBRE. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Chapiteau persépolitain; — Taureau persépolitain 68-69

Soldat perse; — Grands seigneurs perses 70-71

Lion dévorant un taureau 72

Tributaires 73

Sardoines gravées (musée du Louvre) 75

Xerxès tuant un lion; — Xerxès sur son trône 76-77

Un Roi Sassanide 85

(Dessins de M. Reutemann, d'après MM. Coste et Flandin; gravure de M. Pannemaker.)

Le Prêche de Junius, eau-forte de M. L. Flameng, gravure tirée hors texte 88

La nouvelle Façade de Santa-Croce, dessin de M. Gaucherel, gravure de M. Midderigh 101

1er NOVEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Pages.

La Minerve du temple de Thésée, deux dessins de M. Chevignard, gravure de M. Guillaume 133

L'ancien Monument du pont au Change, dessin de M. Krebsser, gravure de M. Pannemaker 151

Passerelle du pont au Change, eau-forte de M. Méryon, d'après un dessin de la collection de M. Bonnardot, gravure tirée hors texte 156

Deux Femmes assises, dessin de Le Nain (musée du Louvre) 173

Le petit Musicien, tableau de Le Nain 177
(Dessin de M. Parent, gravure de M. Sotain.)

Vénus, d'après Rubens, dessin de M. Parent, gravure de M. Midderigh 186

Combat de Coqs, d'après Hondekoeter, dessin de M. Parent, gravure de M. Pannemaker 190

15 NOVEMBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Les Petits Pêcheurs de grenouilles, tableau de Léopold Robert (collection Clarke de Feltre), dessin de M. Parent, gravure de M. Lavieille 197

Revers d'un tétradrachme d'Antiochus VII, — Revers d'une monnaie de Sardes. 203-204

Minerve Nicéphore et Esculape, bas-relief d'Athènes 205

Minerve, statuette de bronze de la villa Albani 206

Les Minerves des musées de Dresde, de Naples et de Turin ..... 207 à 209

Minerve au Collier, statue du musée du Louvre 211

Minerve au Serpent, bas-relief du candélabre Barberini 213

Tête de Minerve, pierre gravée du cabinet de Vienne, avec la signature d'Aspasius. 215

Tétradrachme athénien de la seconde classe 215

Tête de Minerve, pierre gravée du cabinet de M. le duc de Blacas 218

Revers d'une monnaie de Sidé de Pamphylie 223

Minerve, ou la personnification du peuple athénien, bas-relief du musée de Berlin. 226
(Dessins de M. Ulysse Parent, gravure de MM. Midderigh et Pannemaker.)

Danaé, tableau de Greuze, tiré de la collection de M. Bonnet, eau-forte de M. Léopold Flameng, gravure tirée hors texte 237

1er DÉCEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Pages.

Les Moissonneurs, d'après un tableau de Le Nain, tiré de la collection de M. Philippe de Saint-Albin, dessin de M. Parent, gravure de M. Sotain 273

Le Bouclier de la statue du temple de Thésée..... 278

Amazone soutenant sa compagne mourante, — Grec renversant une Amazone (fragments de la frise du temple de Bassæ)..... 280-281

Revers d'un tétradrachme athénien..... 284

Minerve et un être anguipède (statue de la collection Crawfurd)..... 286

Le bas-relief de la base de la statuette du temple de Thésée..... 289
(Dessins de M. Ulysse Parent, gravure de MM. Pannemaker et Midderigh.)

La Minerve de Phidias restituée, dessin de M. Maillot, gravure de M. Pannemaker. 293

Portrait de madame de Pompadour, eau-forte de M. L. Flameng d'après le pastel de La Tour, gravure tirée hors texte..... 301

15 DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

La Nativité, gravée par M. Flameng d'après le tableau de Le Nain qui est à l'église Saint-Étienne-du-Mont; eau-forte tirée hors texte..... 327

Les Mille Iles, dessin de M. Paul Huet, gravé par M. Maurand..... 335

Juive de Salonique, dessin de M. Bida, gravé par M. Gusmand..... 337

Porte du château de la Penna (Portugal), dessin de M. Thérond, gravé par M. Gusmand, d'après une photographie de la magnifique collection de M. Lefèvre.. 340

Grand dessin à la plume reporté sur pierre, contenant le croquis des têtes des soixante-quinze figures qui entrent dans la composition de l'Hémicycle; tirage hors texte..... 357

Six filigranes de papier du xve siècle..... 369 à 371

FIN DE LA TABLE DU TOME HUITIÈME.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY